DÉCOUVERTES GALLIMARD

CINÉMA

La prochaine séance

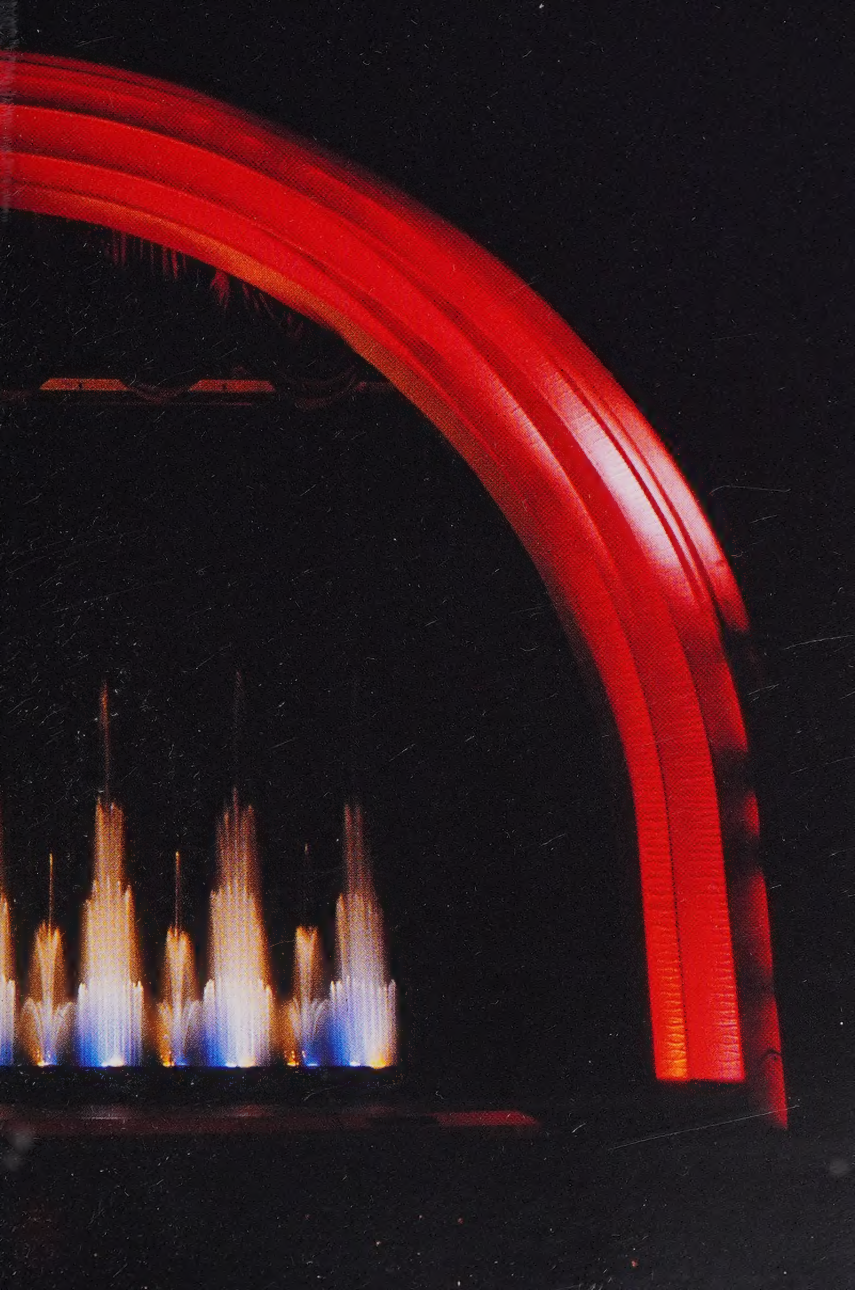
Les Français et leurs cinés

CHRISTIAN-MARC BOSSÉNO

La nuit parfaite du cinéma ne nous offre pas
seulement le miracle de l'écran, pays neutre où
les rêves sont projetés, elle nous offre encore
la forme la plus sympathique de l'aventure moderne.
Ces hommes et ces femmes rassemblés sous
la queue de comète du projecteur ne soumettent
pas en vain leur vie à la comparaison avec
celle aussi réelle des héros apparus. Si l'aventure
du film vaut la peine qu'on s'identifie à ceux
qui la risquent, si, à défaut d'aventure attachante,
le sourire d'une femme, le regard séduisant
d'un assassin suscitent en nous une assez belle histoire,
la salle et les spectateurs s'évanouissent.
Le rêveur assis est emporté dans un nouveau monde
auprès duquel la réalité n'est que fiction peu attachante.

Robert Desnos
Journal littéraire
21 avril 1925

Martha Raye
Isabel Elsom
Marilyn Nash
Robert Lewis
CHARLIE CHAPLIN
UNITED ARTISTS
DISTRIBUTEUR
RKO
RADIO
FILMS



Maître de conférences à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, où il enseigne l'histoire et le cinéma, Christian-Marc Bosséno est historien des représentations. Directeur de publication de la revue *Vertigo*, il en a notamment coordonné le numéro 10, *Le Siècle du spectateur* (1993). Dans la collection Découvertes Gallimard il a publié avec Jacques Gerstenkorn *Hollywood, l'usine à rêves* en 1992.

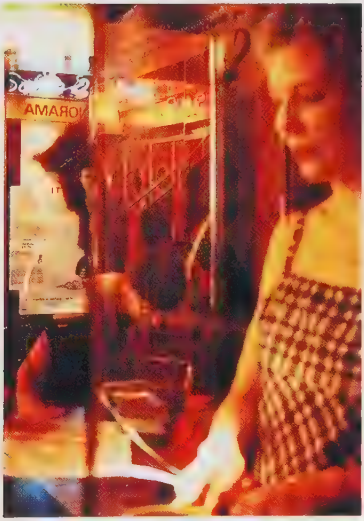
A la mémoire du Palace de Brunoy.

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays
© Gallimard 1996

Dépôt légal : décembre 1996
Numéro d'édition : 76981
ISBN : 2-07-053386-7
Imprimerie Kapp Lahure Jombart, à Evreux (France)

LA PROCHAINE SÉANCE
LES FRANÇAIS ET LEURS CINÉS

Christian-Marc Bosséno



DÉCOUVERTES GALLIMARD
CINÉMA

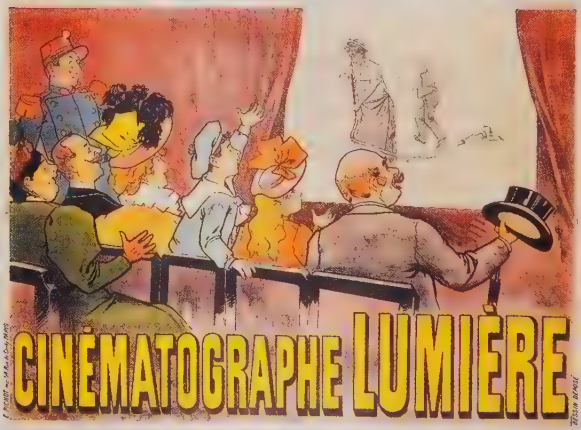
La surprise des tout premiers spectateurs à la vue de la fameuse *Entrée d'un train en gare de La Ciotat* a certes été exagérée par la suite, jusqu'à devenir terreur dans certains récits tardifs. Mais l'invention des frères Lumière a bien joué ce rôle de locomotive d'une nouvelle forme d'expression : étonnante invitation au voyage immobile, le cinématographe était né.

CHAPITRE PREMIER
IMAGES MOUVANTES CHERCHENT SPECTATEUR FIXE (1895-1907)

Dans la grande course à l'invention du cinéma engagée à la fin du XIX[e] siècle, les frères Lumière (ci-contre) sont les premiers en France à mettre au point et à commercialiser un procédé de projection fiable. Entre février et mai 1895, Louis dépose plusieurs brevets, signés conjointement avec son frère Auguste.

Et les Lumière furent

Le 28 décembre 1895 est resté dans l'aventure internationale et collective que fut l'invention du cinéma le jour de la *première projection publique*

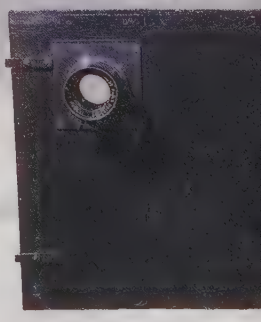


et payante d'images photographiques animées en France. Dans le fameux Salon indien, sis au sous-sol du Grand Café, boulevard des Capucines, à Paris, ils sont une bonne trentaine à avoir payé 1 franc pour découvrir le nouveau spectacle, ce Cinématographe Lumière qu'ont déjà pu admirer, lors de congrès scientifiques et de séances privées, quelques centaines de privilégiés (en novembre, le procédé a même eu droit aux honneurs de la Sorbonne). Mais, ce jour-là, le succès du Cinématographe naissant reste modeste : avec trente-trois billets vendus, les Lumière couvrent tout juste le coût de la location de la salle.

Le grand public était habitué aux images mouvantes : largement diffusé dès 1894, le Kinetoscope de l'Américain Edison, inventeur du film et du studio, permettait à un seul spectateur de voir dans une haute visionneuse un petit film en boucle. Ce que les Lumière apportent de véritablement neuf, c'est la projection sur grand écran. Et ce qui frappe les spectateurs des douze premières «vues cinématographiques» – leur nom

Les affichistes du cinéma naissant mettent en valeur une grande nouveauté de l'invention des industriels lyonnais : la vision collective de photographies animées. Sur l'affiche ci-contre, un public ravi assiste à la projection de *L'Arroseur arrosé*, première fiction et film comique français. Le graphiste en souligne la bonne tenue et la diversité sociale. Entre l'appareil, le spectateur et l'écran s'instaure un dispositif : l'histoire du cinéma sera affaire de projection, au sens optique comme au sens psychologique du terme.

Malgré son nom enchanteur, le Salon indien (image en fond de page) est en fait une cave sobrement aménagée que jouxtent les toilettes d'un café des Grands Boulevards. Faut-il pour autant faire naître le cinéma, comme l'écrira Jean-Paul Sartre, «dans une caverne de voleurs»?

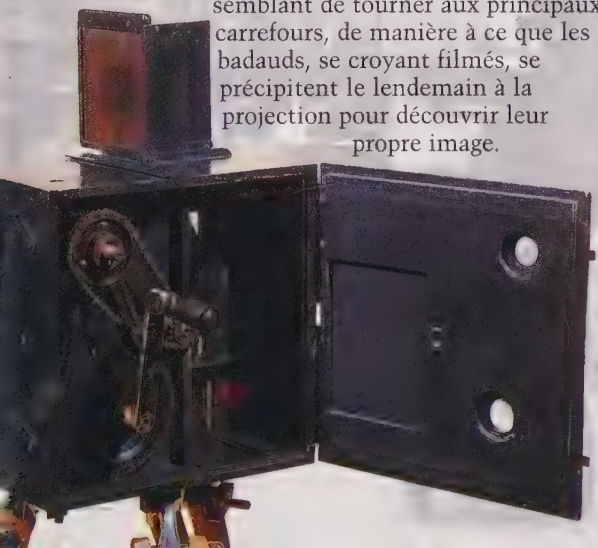


même les rapproche de la photographie –, de *La Sortie des usines Lumière* à *L'Entrée d'un train en gare de La Ciotat*, en passant par *Le Déjeuner de bébé* et *L'Arroseur arrosé*, c'est la reproduction parfaite de la nature et le moyen de conserver l'image réaliste et animée des êtres chers ou importants.

Les films Lumière sont aussi la chronique d'une famille de la bonne bourgeoisie lyonnaise. Les premiers spectateurs saluent le réalisme des scènes, le rendu des physionomies ou du mouvement comme celui (ci-dessus) des feuilles agitées par le vent en arrière-plan du *Déjeuner de bébé*.

Opérateurs et projectionnistes

Ce succès d'estime se transforme bien vite en succès public : en janvier 1896, on se presse au Grand Café, où vingt-six séances d'une demi-heure sont organisées chaque jour. Les Lumière, commerçants avisés, ont refusé de céder les droits d'exploitation de leur invention, dont ils gèrent eux-mêmes la diffusion. Deux cents appareils, qui permettent à la fois l'enregistrement et la projection, ont été fabriqués et confiés à des opérateurs-projectionnistes sous contrat, chargés de répandre le Cinématographe tout en ramenant des films de la France entière comme de l'étranger. Ils tournent le jour et projettent le soir, au public des villes visitées, ravi, des vues de son propre cadre de vie. La légende dit même que certains opérateurs avaient pour habitude de faire semblant de tourner aux principaux carrefours, de manière à ce que les badauds, se croyant filmés, se précipitent le lendemain à la projection pour découvrir leur propre image.



Il ressemblait assez aux autres appareils de chronophotographie inventés en cette fin de siècle. Mais l'originalité du Cinématographe (ci-contre) résidait dans le système d'entraînement de la pellicule. Habitant d'une ville spécialisée dans l'industrie textile, Louis Lumière l'aurait inventé sur le modèle de la machine à coudre. L'appareil, actionné à la manivelle, remplissait à la fois la fonction de caméra et, posé sur un tréteau où se trouvait une lampe, celle de projecteur. Prédisant une mise en commun des techniques du cinéma, du phonographe et du téléphone, la presse, dès 1897, saluait «la vision à distance encore à l'état de germe infécondé».

Tandis que les lieux d'exhibition se multiplient à Paris (l'Olympia et l'Eldorado se vouent en partie au cinéma dès 1896, bientôt imités par d'autres music-halls et par les grands magasins Dufayel), on peut suivre de mois en mois le sillage des premières projections payantes dans toute la France : Lyon en janvier, Bordeaux et Nice en février, Marseille en mars, Nancy en avril, Nantes en mai, Clermont en juin, Le Havre et Toulon en juillet, Perpignan en novembre.

La multiplication des écrans

Et la concurrence se réveille, à mesure que des appareils proches de celui des Lumière sont conçus (plus de 120 brevets déposés en un an!) : dès avril, les frères Isola, installés en face du Café de Paris, consacrent un moment de leur spectacle de magie au cinéma, et Georges Méliès, qui a compris l'intérêt du cinéma pour agrémenter ses spectacles d'illusionnisme puis pour mettre en scène ses tours, présente ses premières bandes au théâtre Robert-Houdin. Eugène Piron, déjà concurrent des Lumière à Paris, s'attaque, fin 1896, au public potentiel de la villégiature prisée qu'est Nice, avec un cocktail détonant : un tiers de vues d'actualités (*Les Voyages du tsar*), un tiers de paysages de la Riviera et... un tiers de vues coquines, du type *Le Coucher de la mariée*.

Dans la plupart des cas, le cinéma n'apparaît encore que comme une curiosité parmi d'autres, une «invention sans avenir», selon la formule très dissuasive d'Antoine Lumière, père d'Auguste et de Louis. Le public en a vu d'autres en cette période où progrès scientifique et spiritualisme «fin de siècle» cousinent étrangement : on s'esbaudit aux séances de somnambulisme, d'hypnose et de magie divinatoire, ou bien on fait sur son propre corps l'expérience

Répliquant à Georges Méliès, qui s'intéressait à la nouvelle invention de ses fils, Antoine Lumière aurait affirmé que celle-ci n'était qu'«une curiosité scientifique» éphémère. Méliès ne devait cependant pas se résigner. Il adapta un appareil très proche, acheté à l'Anglais William Paul, le Theatrograph, qu'il rebaptisa Kinétograph et sur lequel, en pleine guerre des brevets, il aurait gratté le nom de l'inventeur. Le projecteur lui servit à tourner ses premières vues réalistes et, bientôt, ses actualités reconstituées, «féeries», fictions scientifiques et tours de magie. Située à Montreuil, la firme de Méliès diffusa pour un temps ses fantaisies cinématographiques aux yeux émerveillés du public du théâtre Robert-Houdin, puis des spectateurs du monde entier.

Dès mars 1896, le cinéma Lumière s'installe dans une petite salle du célèbre Olympia de Paris (ci-contre). A la fin de l'année, il fait partie d'un spectacle à attractions multiples. Le music-hall est célèbre pour son promenoir, bruyant et peu coûteux : on y accède, vers 1900, pour le prix d'une douzaine d'œufs.

étonnante des rayons X, autre nouveauté rapidement exploitée par les entrepreneurs de spectacles.

Danger, spectacle inflammable

Un terrible drame va cependant ternir pour quelque temps l'image du cinéma : l'incendie du Bazar de la Charité, le 4 mai 1897. Lors d'une vente de bienfaisance réservée à la bonne société parisienne, où avait été installé un cinéma destiné à occuper les enfants,

une lampe à l'éther qui fournit la lumière du projecteur prend accidentellement feu et transforme en brasier la structure de toile et de bois mise en place près du Rond-Point des Champs-Elysées. Le millier de personnes qui se pressaient sur les lieux tente d'évacuer le bazar en flamme, vite transformé en piège fatal : cent-vingt-huit personnes périssent dans l'incendie.

Le choc est immense. On accuse aussitôt le cinéma, et surtout ses pellicules en nitrate de cellulose, très inflammables. Contraintes d'intervenir, vu l'importance du drame et la notoriété des victimes, les autorités multiplient descentes et contrôles dans les salles temporaires de cinéma. En septembre 1898 est édicté à Paris le premier règlement de sécurité de la profession, qui ordonne de protéger les pellicules et d'équiper les cabines de moyens anti-incendie. La maison Lumière peut bien publier, non sans un redoutable cynisme, un encart publicitaire annonçant que «Le véritable Cinématographe Lumière est le seul où l'on ne brûle pas» : la catastrophe du Bazar de la Charité, devenue affaire d'Etat, provoque indirectement la première crise grave de l'exploitation naissante, au point de faire chuter de moitié les recettes parisiennes en 1897. C'est la première «mort du cinéma», qui en connaîtra bien d'autres.

A la rencontre du public

La diffusion du cinéma devient pour une large part l'apanage des forains, qui, en France comme d'ailleurs aux Etats-Unis, font circuler l'invention de ville en ville, entre femmes à barbe, musées d'anatomie aux effroyables statues de cire et diseuses de bonne

Une fois passée la grande émotion suscitée par l'incendie du Bazar de la Charité, le cinéma investit à nouveau tous les espaces : ci-contre, des projections «champêtres» qui, annoncées par force calicots dans un estaminet de 1902, attirent un large public populaire. La profession des forains commence à se plaindre de la concurrence déloyale menée par des commerçants de toute nature, qui utilisent l'attrait des images animées comme argument publicitaire.

aventure. Parallèlement, des «tourneurs» présentent la nouvelle attraction dans les théâtres, les casinos et les cafés. Le cinéma rencontre ses premiers spectateurs en tous lieux, partout où les hommes se réunissent : magasins désaffectés, cafés-concerts, *luna parks*, halles au grain ou bourse du travail, tout est bon pour cet art encore nomade et qui aimerait fixer son public.

Les affiches des Lumière et de leurs concurrents insistent sur la bonne mise et la respectabilité des spectateurs, militaires en gants beurre frais, jolies femmes en chapeau et respectables bourgeois à haut-de-forme ou à melon. Le cinéma reste un loisir qui traverse les classes sociales et se glisse partout. Il triomphe lors de l'Exposition universelle de 1900, où de nombreuses attractions font appel aux images animées : panoramas et voyages cinématographiques (le Maréorama, supposé donner l'illusion d'une croisière vers Constantinople, et l'éphémère

La catastrophe du Bazar de la Charité, en 1897, avait été vécue comme un traumatisme national (à gauche, une scène dramatique à la une du *Petit Journal*). Il avait fait redouter le pire quant à l'avenir de l'invention des frères Lumière. Le public, il est vrai, avait été choqué par l'image de ces dames bien mises et de ces hommes de la haute société luttant pour échapper aux flammes : terrible brasier, qui engloutit ses victimes en quelques minutes seulement.

Aux visiteurs de l'Expo de 1900, le Phono-Cinéma-Théâtre propose, aussi vraies que nature, les plus grandes gloires de la scène et du caf'conc' parisiens. Le dispositif mis en place combine cinéma sur grand écran et phonographe à rouleaux (que désigne de son bâton de théâtre l'élégante personne de l'affiche ci-contre), au prix d'une attention constante portée à la synchronisation. En effet, le projecteur, actionné à la main, doit suivre les paroles et la musique. Opération d'autant plus délicate que son et image ont été enregistrés séparément! Toutefois le public, dubitatif, boude quelque peu cette attraction.

Quant au formidable Cinéorama (affiche ci-dessous), une salle circulaire lancée à grand renfort de superlatifs, clou de l'Exposition, il n'ouvre même pas, des défaillances techniques ayant condamné au dernier moment ce voyage en ballon filmé.

Cinéorama, simulant à 360 degrés, à l'aide de 10 projecteurs, un voyage en ballon), Phono-Cinéma-Théâtre, grâce auquel le public voit et entend les déclamations de Sarah Bernhardt, sans oublier l'écran géant de 400 mètres carrés tendu par les Lumière dans le Pavillon des machines, qui attire en six mois plus d'un million de curieux.

Les gens du voyage

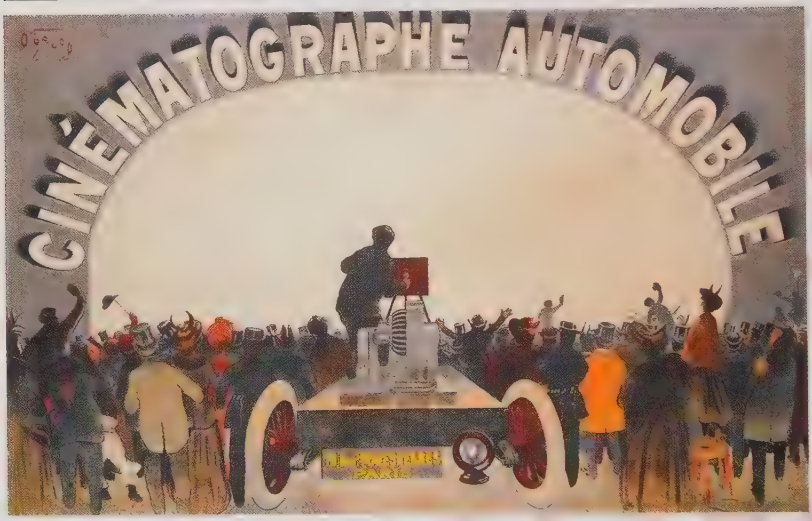
Si les moins équipés des projectionnistes ambulants se contentent de planter leur écran et leur projecteur dans l'arrière-salle des bistrots enfumés ou sur les places, certains forains reconvertis proposent des baraques qui éclairent d'une lumière nouvelle les champs de foire : ainsi le Palais de l'électricité de Stanislas Bravo, qui circule dans le Midi au tout début du siècle, le fastueux Palais électrique d'Antoine Marc, brillant d'un demi-millier de lampes, le cinéma parlant de Napoléon Rancy, héritier d'une célèbre famille du cirque, l'Imperial Bioscope, ou encore le Théâtre mondain de Jérôme Dulaar, salle démontable dont deux exemplaires tournent dans le Lyonnais et sur la Côte d'Azur.

Sous la houlette d'un capitaine aérostatier, le Cinéorama devait fictivement conduire à travers les airs les spectateurs, rassemblés dans une nacelle, des Tuileries vers les contrées les plus exotiques. L'inventeur de ce superbe projet, Raoul Grimoin-Sanson, l'avait conçu comme l'une des premières expériences de cinéma total. Mais si, en avril 1900, une ascension en ballon a bien eu lieu pour le tournage des premières vues, elle n'a pas dépassé Arpajon. Installée au rez-de-chaussée du bâtiment (ci-dessus), la brasserie Kammerzell aurait restauré les voyageurs après ces émotions vertigineuses.

CHRONOMEGAPHONE L. GAUMONT & Cie

Cinéma KETORZA
Établissement le plus grand qui voyage

Le cinéma forain diffuse les images animées dans toute la France. Orchestres ou orgues accompagnent les projections; le bonimenteur attire les clients et commente au public les scènes qui se déroulent sur l'écran. Les exploitants, qui achètent leurs films au mètre, disposent d'un nombre limité de titres. D'où la nécessité de changer souvent de ville. A gauche, deux vues de l'Alcazar-Théâtre, cinéma mobile installé à la foire au Pain-d'Epice, cours de Vincennes; en dessous, la façade dépliée du Ketorza, «le plus grand cinéma qui voyage», en 1905.



Et comme décidément on n'arrête pas le progrès, on verra vite associés le cinéma et cette autre invention du siècle qu'est l'automobile : vers 1908 débutent sous la houlette d'un certain M. Scram'son les tournées normandes de l'Auto-Cinéma-Roulotte, dont les baraques sont montées sur châssis De Dion-Bouton.

Aux aléas du voyage et aux nécessités du montage-démontage rapide des installations s'ajoutent une concurrence farouche, toute une série de tracas administratifs (l'obtention d'une place ou d'une salle n'est pas simple et les dessous-de-table fréquents) et de charges financières, comme le fameux «droit des pauvres», taxe sur les spectacles remontant au XVI[e] siècle. Sans parler des passe-droits et des clients de faveur envahissants : que faire lorsque les exécutants de la fanfare municipale, obligeamment «prêtée» par la ville, débarquent avec une ribambelle de gamins, qui ne sont pas forcément les leurs, et demandent une liasse de billets gratuits?

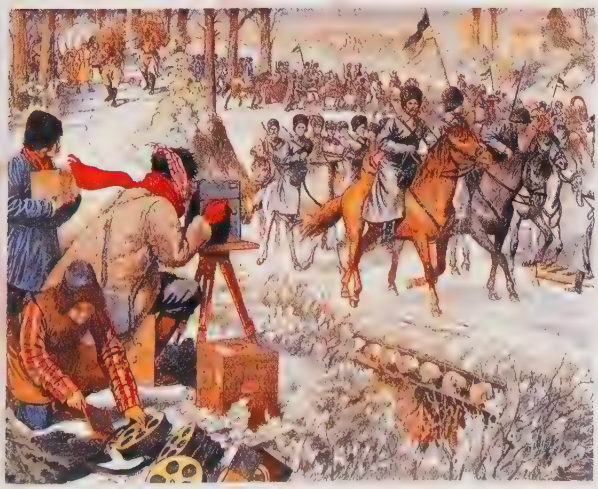
Le premier âge d'or

Aux seuls Lumière se sont déjà ajoutées d'autres maisons de production et de vente des images

Voyageant tantôt en train, tantôt par la route (ci-dessus le Cinématographe automobile, fondé en 1905), les établissements ambulants popularisent le cinéma auprès de spectateurs encore vierges. Dès 1910, la presse évoquera avec nostalgie ces cinéphiles ingénus : «Le public était idéal, entendons par là qu'il marchait comme un seul homme dans les facéties d'un Toto gâte-sauce ou les gestes belliqueux de quelques figurants déguisés en Boers, lesquels gagnaient visiblement leurs 40 sous en culbutant des Anglais de La Villette sur un mamelon des vieilles Buttes-Chaumont.»

animées : les firmes de Léon Gaumont (1895) et de Charles Pathé (1896), lui-même ancien forain, dépassent en volume dès le tournant du siècle la production des «cinématographistes» lyonnais et du magicien de l'image Méliès, d'ailleurs bientôt condamnés. Et les Américains, déjà, frappent à la porte avec les compagnies Biograph et Vitagraph, et les multiples procédés qui, sous des noms plus ou moins barbares, inondent un marché assez anarchique. Dans le milieu professionnel, on ne compte plus les affaires de plagiat, de vol ou de détournement de films, à tel point que les principales firmes prennent l'habitude pour éviter tout piratage de faire figurer leur logo dans le décor de chaque photogramme : le coq de Pathé, l'étoile de Méliès ou la marguerite de Gaumont, qui couvre des pans entiers de papiers peints.

Le répertoire s'est rapidement modifié, substituant aux vues «naturalistes» des Lumière, imitées par toutes les firmes, les premières «féeries» de Méliès ou de la maison Gaumont, souvent colorées à la main image par image, les premières comédies-poursuites d'un goût parfois douteux, les actualités, reconstituées ou non, les bandes «véristes» d'un Charles Pathé, les saynètes morales et historiques



Dès 1897, la firme Biograph, lancée aux Etats-Unis en 1896 par un rival de Thomas Edison, s'implante en France. Elle organise

les premières projections au Casino de Paris et ouvrira sa propre salle en 1910.

La presse écrite commence à s'intéresser de près au cinéma, dont les actualités, pressent-on, remplaceront un jour les gravures dramatiques des journaux à grand tirage. Ainsi *Le Petit Journal*, un des titres les plus importants de l'époque, ouvre une salle en 1904. Son numéro du 5 juin de la même année donne à voir à ses millions de lecteurs son reporter frigorifié en train de filmer les événements de Mandchourie. Grâce aux images mouvantes, l'homme de la rue devient spectateur du monde.

ou les grands spectacles édifiants à tableaux multiples, parmi lesquels *La Passion du Christ* tient le haut du pavé. Nostalgique déjà, un article de 1908 évoque ce premier âge d'or, bon enfant et naïf, du cinéma : «Tout était applaudi. La joie naissait spontanément dans le cœur des foules.»

Public et exploitants

C'est ce public aux yeux neufs, à peine dessillés et éduqués par les forains, que la profession naissante va devoir progressivement faire passer d'une consommation accidentelle à l'accoutumance.

Les séances, souvent intégrées à un autre spectacle, cirque ou music-hall, durent une demi-heure environ mais ne tardent guère à s'allonger, même si l'utilisation d'un projecteur unique empêche encore tout enchaînement des bobines entre elles. L'aspect attractions domine souvent, comme dans le Cinemaway parisien qui, sur le modèle des *Hale's tours* américains (ces «voyages» particuliers portaient le nom de leur promoteur, un ancien pompier), donne au spectateur-voyageur installé dans un wagon immobile l'illusion d'un trajet en train, «ting-tang» des rails et trépidations de la voiture en prime.

Le nouvel art se trouve maintenant contraint à rationaliser son marché et à se sédentariser : une double révolution, qui s'amorce dès 1906, alors

CINÉM

ILLUSION

Tout comme en son temps le linge de Véronique, l'écran de cinéma transmet le témoignage de *La Passion du Christ* (scène ci-contre). Séances fort prisées des patronages, ces chemins de croix en couleurs «naturelles» sont la forme moderne des mystères sacrés du Moyen Age. Les procédés de colorisation (image par image et à la main) ou de teinte des films sont supposés amplifier l'impression de réalité, de même que les tentatives très précoces de projections parlantes : déjà Pathé et Gaumont expérimentent le cinéma sonore.

Gabriel Kaiser, ancien fabricant de talons de chaussures, s'était lancé dans le cinéma en 1897, avec un procédé portant son nom (ci-dessus). En 1906, il ouvre sa salle, bientôt surnommée le Gab-Ka, dont les publicités maison vantent l'«éclairage féerique», et qui, dans un premier temps, se consacre surtout aux actualités.

TOGRAPHE-KAISER

PERFECTIONNÉ

MPLÈTE et ABSOLUE du MOUVEMENT

qu'à Paris apparaissent les premières salles fixes vouées principalement au cinéma. Le Théâtre cinématographe Pathé, boulevard Montmartre, futur Omnia Pathé, le Kinema-Théâtre Gab-Ka (du nom de son promoteur, Gabriel Kaiser), boulevard des Italiens, une salle que la presse dit «rutilante d'or», suivis par l'Alhambra du boulevard de La Villette, ouvrent la voie à un phénomène qui va se généraliser. De dimensions encore modestes (aucune ne dépasse les 300 places), ces trois premières salles sont en un an rejointes par des dizaines d'autres : la seule ville de Paris compte dès 1907 une centaine de lieux de projection, et la province emboîte le pas. Les Lumière avaient inventé le spectateur : les exploitants de 1906-1907, enfin, donnent naissance au public et font entrer le cinéma dans l'ère de masse.

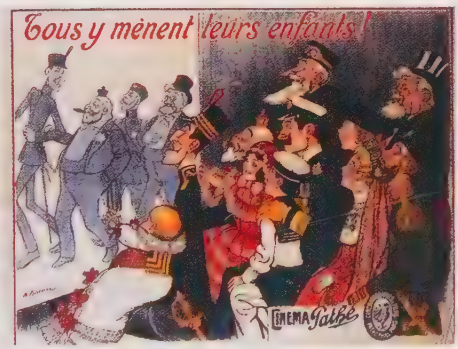
À la mi-décembre 1906, Paul Fournier (bras fièrement croisés sur la photo ci-dessous) ouvre l'Omnia Pathé, la première salle fixe parisienne.

LE ROI
DES CINÉMAS
EST LE THÉATRE-CINÉMA DE
PARISIANA
27, Boulevard Poissonnière
TOUS LES JOURS MATINÉE À 2H ½

Inlassablement, la voix de l'homme-sandwich interpelle les promeneurs : «Ça commence à tout instant, et ça recommence! C'est comme l'amour pour la jeunesse, et vous aurez en une heure de quoi rire, pleurer et crier d'aise à votre volonté! Entrez, entrez!» Fin 1908, les bonimenteurs se livrent une rude concurrence sur les Grands Boulevards; tout est bon pour attirer les badauds.

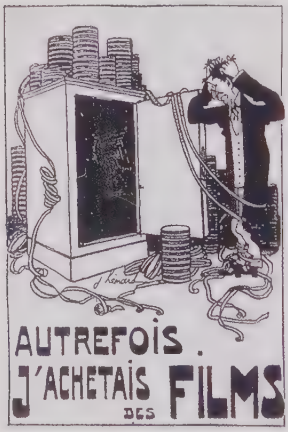
CHAPITRE II
L'ÂGE DES POSSIBLES (1907-1927)

Charles Pathé, sur l'affiche ci-contre, n'hésite pas à faire figurer les principaux souverains et dirigeants d'Europe, en famille (à droite, le président Fallières), face à l'écran, sur lequel ils se reconnaissent : le temps du cinéma-roi est venu. Et c'est en haut-de-forme que l'homme-sandwich du Parisiana le proclame aux passants.



«Je n'ai pas inventé le cinéma, mais je l'ai industrialisé»

En 1907, alors que les salles fixes se multiplient comme des champignons, Charles Pathé procède à son fameux «coup d'état» dans le domaine de la distribution, en imitant la décision prise aux Etats-Unis peu auparavant par Thomas Edison : les films seront désormais loués aux exploitants, et non plus



vendus. Gaumont suit, trois ans plus tard, avec la création du comptoir Ciné-Location. Pour les plus modestes des forains, habitués à vivre sur leurs stocks de films jusqu'à l'usure ou à la revente, et qu'inquiétait déjà la multiplication des luxueux cinémas itinérants contrôlés par Pathé, cela signifie à terme leur condamnation. Mais le faible équipement en salles de la France rurale permettra aux plus avisés de tenir de longues années. Leader mondial jusque vers 1910, Charles Pathé confie la gestion de ses salles, dont il n'est pas propriétaire, à un réseau de six sociétés d'exploitation qui se partagent le territoire et assurent la distribution des films, la construction et la gestion des salles. Chez Gaumont, ce sont six agences régionales qui, en province, gèrent la location des films sur l'ensemble du territoire français.

Pour tenter de fédérer une profession assez dispersée, et négocier face au trust des grandes firmes, le premier syndicat des exploitants naît en réaction au premier congrès mondial des éditeurs de films, tenu en 1909 et présidé par Méliès.

SYNDICAT F
SIÈGE S

«Une des idées les plus fécondes qui me soient jamais venues fut de renoncer à la vente des films pour la remplacer par la location. De la sorte, on pouvait établir de longs programmes composant un spectacle complet avec orchestre et construire partout d'immenses salles de cinéma.»
Charles Pathé

Fils d'un charcutier installé à Vincennes, Charles Pathé, le fondateur de la compagnie au coq gaulois, avait démarré dans le métier comme exploitant forain de phonographes. Lancé dans le cinéma dès ses origines, il en a constitué le premier empire. Avec le fameux «putsch» Pathé (publicités à gauche), une nouvelle profession était née, celle de loueur de films.

La première organisation syndicale des exploitants, le Syndicat des directeurs de cinématographe, est fondée en 1909. La profession possède déjà une presse spécialisée, avec *Phono-Ciné Gazette* créée en 1905, où les distributeurs annoncent aux exploitants la sortie de leurs films, leur promettant toujours des bénéfices assurés! Les agences de location de films prolifèrent, négociant les bandes en France et à l'étranger.

«Il est élémentaire de placer les sièges de façon que leur accès en soit facile et que chaque spectateur voie sans gêner personne», conseille un manuel d'exploitation. Mais si le public a tous les droits, il a aussi des devoirs, soulignent ironiquement les

AIS des DIRECTEURS de CINÉMATOGRAPHES
199, Rue Saint-Martin. — PARIS (IIIme Arrdt.
(Téléphone : ARCHIVES 37-39)

Chapeaux bas!

Au même moment, le répertoire filmique abandonne les ficelles du pur «cinéma d'attractions» pour se tourner définitivement vers le cinéma narratif : des bandes plus longues, plus ambitieuses, pour lesquelles le public chic commence à manifester un véritable intérêt. C'est la vogue du «film d'art», des adaptations théâtrales et littéraires de prestige et des grandes fresques historiques.

Enfin, pour remplacer le règlement de 1898, la Préfecture de Paris édicte un nouveau texte sur le cinéma en septembre 1908. Si elle entend interdire le racolage et la vente des billets sur la voie publique et alourdit encore les consignes de sécurité, surtout en matière d'incendie, cette réglementation s'intéresse aussi au public, stipulant notamment qu'«il est défendu de troubler systématiquement la représentation ou d'empêcher les spectateurs de voir ou d'entendre le spectacle de quelque manière que ce soit», et donc que «toute

Commandements Gaumont (ci-dessous) : «Bien à l'heure tu arriveras pour voir les films entièrement. [...] Sous tes pieds point n'écraseras les pieds des voisins de ton rang.»

personne, notamment, dont le chapeau serait un obstacle à la vue des spectateurs placés derrière elle, sera tenue d'obtempérer à toute réquisition»...

Des établissements de prestige

Les établissements fixes qui se multiplient en France suivent les canons de l'architecture théâtrale et jouent d'emblée la carte de l'emphase et des lourds décors néoclassiques : ce luxe nouveau, pense-t-on avec raison, saura attirer le spectateur populaire, ravi d'être le roi d'un soir, comme le public plus aisé, qui se reconnaît dans les dorures et les velours empruntés au théâtre.

La «révolution» de 1907 voit s'organiser les premiers véritables réseaux de salles, d'abord essentiellement parisiens : la puissante société Omnia, qui travaille avec Pathé, ouvre successivement à Paris le Victor Cousin, le Mille Colonnes et le Femina; la maison Cinéma-Exploitation, à son tour, inaugure en un an une douzaine de salles Pathé dans la capitale. Si le producteur-distributeur ne les possède pas en propre, son coq trône sur chacune de leur façade. L'éphémère Compagnie des Cinéma-Halls, qui contrôle notamment l'Eden des Gobelins et le Folie Pigalle, réalise un immense coup de poker en décembre 1907, en convertissant au cinéma une des plus grandes salles de spectacles de Paris : l'Hippodrome de la place Clichy. Cette vaste nef construite pour l'Expo de 1900, avec ses 5 500 places, est la plus grande salle du monde. Léon Gaumont

Par ailleurs fabricant d'ampoules électriques, le directeur du Féeric Cinéma, Pierre Paillusson, transforme la façade austère d'un ancien monastère en une symphonie de lumière, qui illumine les nuits des Batignolles.

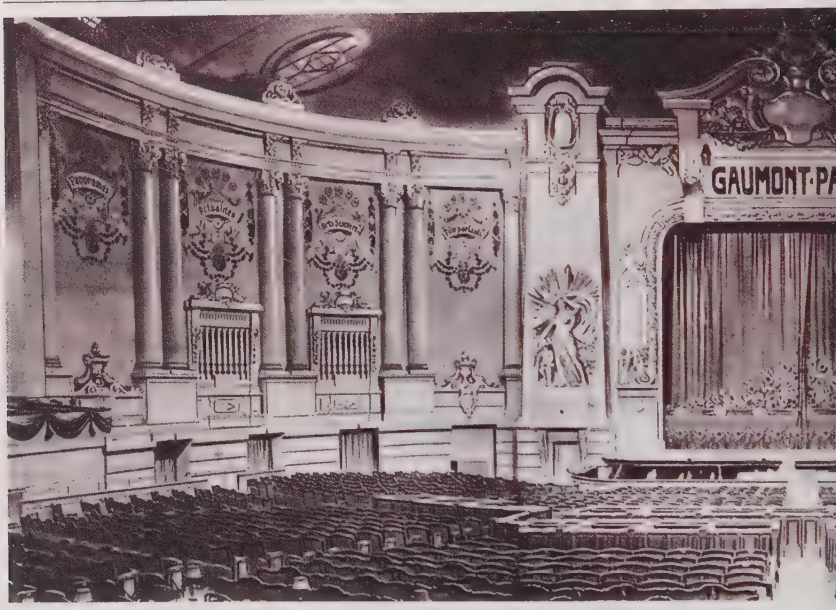
n'en est encore qu'à la création de son premier établissement parisien, Phonocinéma puis Chronophone Gaumont, où il fait la démonstration de ses procédés de film parlant.

Les temples d'une religion nouvelle

Grande consommatrice d'espace, l'exploitation cinématographique envahit des lieux de toute nature, et l'occupation temporaire des plus grands music-halls et théâtres, comme le Châtelet, ne suffit pas : tour à tour, le Moulin rouge, le Cirque d'hiver, le Casino de Paris et le Vel' d'hiv' se transforment en cinéma. Et que dire de cette autre conversion, au sens propre du terme : l'ancien monastère de Saint-Antoine de Padoue, construit fin XIX[e] rue de Puteaux, est changé en 1909 en salle, sous le nom de Féeric Cinéma? De même, à Nantes, l'ancienne chapelle du couvent des Carmélites, détruit sous la Révolution, devient en 1907 un cinéma, l'American Cosmograph.

Tandis qu'à Paris et en banlieue se multiplient les salles de quartier (qui se souvient du Folies Javel, élevé en 1908 au 109 de la rue Saint-Charles?), les villes de province suivent le mouvement, souvent

Construit en 1852, rue Amelot, le Cirque d'hiver (ci-dessous) accueille le cinéma à partir de 1907 et jusqu'en 1923. La salle, louée par Cinéma-Exploitation, partenaire de la maison Pathé, est, en plusieurs étapes, entièrement restructurée et redécorée au goût antique de l'époque : colonnades, statues et trompe-l'œil de paysages méditerranéens. L'extérieur de l'édifice n'est guère modifié. Aux fières figures équestres qui toisaient les spectateurs du Second Empire s'ajoutent désormais la force du coq Pathé et la puissance d'évocation des affiches de cinéma.

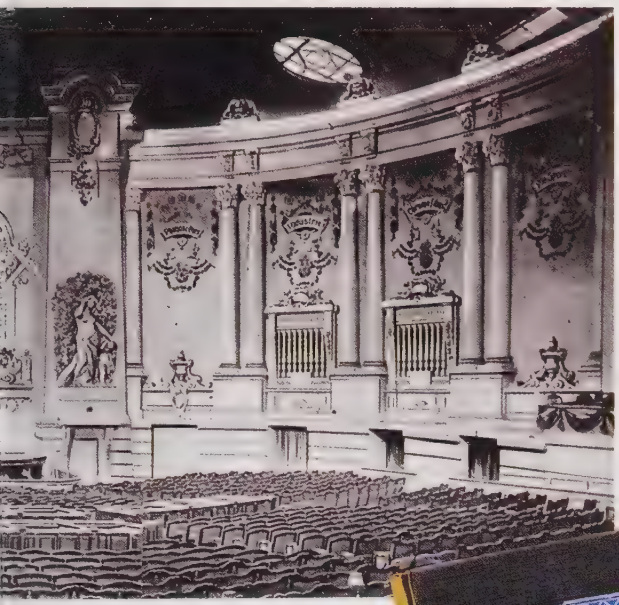


sous la houlette des six sociétés d'exploitation qui se partagent la France pour le compte du tout-puissant Pathé. Malgré la crise que traverse la profession vers 1909, liée à la faiblesse de l'offre pour une industrie en plein essor, l'inflation des créations de salles ne cesse guère jusqu'aux années trente. Léon Gaumont, jusque-là en retrait, fait en 1910 l'acquisition de l'ancien Hippodrome de la place Clichy, reconverti pour un temps en patinoire à roulettes et où, déjà, la firme à la marguerite projetait des films pour distraire les *skaters* entre deux évolutions. L'ancienne structure en cirque romain est cassée, et la gigantesque salle coupée aux deux tiers par une scène de 200 mètres carrés, flanquée de décorations néopompéiennes.

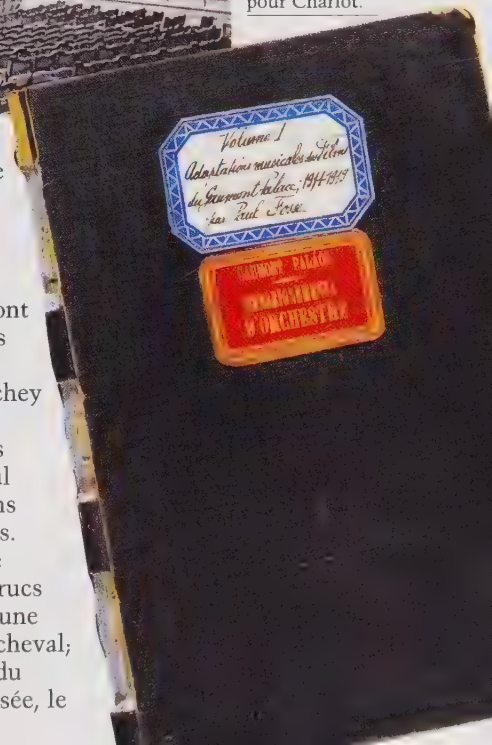
L'Hippodrome de la place Clichy fut édifié juste avant l'Exposition de 1900 afin d'abriter de grands spectacles historiques – de *Vercingétorix* à *Jeanne d'Arc*. A la demande de Léon Gaumont, l'architecte Bahrmann, en six semaines seulement, transforme l'intérieur du bâtiment. Au parterre et aux deux balcons, il faut ajouter, au fond de la salle, un espace de restauration, un promenoir et des galeries fort animées, pour un total de 3 400 fauteuils. L'aération, dit-on, doit «permettre aux fumeurs de se livrer à leur plaisir favori sans incommoder leurs voisins».

Musiques et bruitages

Le rituel du cinéma est désormais bien en place. Avant que la pratique du double projecteur, qui permet la vision des films en continu, se généralise (elle aurait été introduite au Gaumont Palace), les



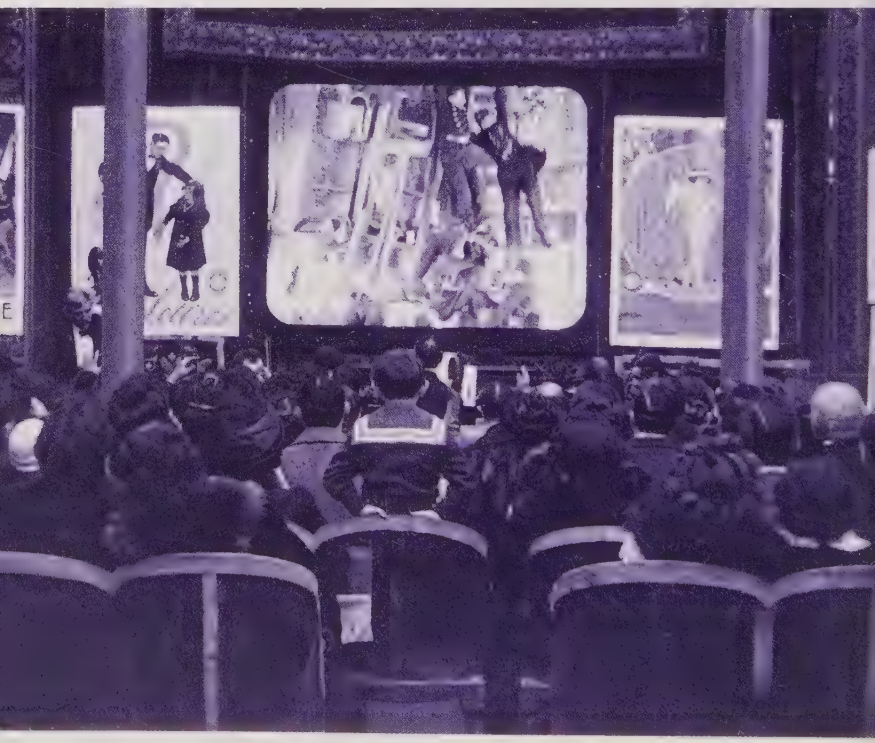
Le registre de Paul Fosse (ci-dessous), chef d'orchestre du Gaumont Palace, est un formidable témoin du déroulement des projections. Y figurent les titres de tous les morceaux joués en accompagnement des films (jusqu'à 30 pour les plus longs) : un air de *La Belle Hélène* pour *Zigoto et le château mystérieux*; un passage de *La Danse macabre* de Saint-Saëns pour une séquence de *Fantomas*; de lourdes compositions symphoniques pour *Quo Vadis!* et bientôt des fox-trot endiablés pour Charlot.



séances sont composées d'une série de tableaux d'une vingtaine de minutes et entrecoupées souvent d'attractions, dette que le nouveau loisir paie encore au music-hall et au caf'conc'. Aux poussifs pianos des origines se sont substitués dans les grandes salles des orchestres complets, comme celui du très populaire Paul Fauchey ou celui de l'ex-Hippodrome, regroupant jusqu'à 80 exécutants sous la direction du *maestro* Paul Fosse, qui accompagnent les films et égaient attractions et entractes.

Parallèlement, les systèmes de bruitage se perfectionnent : les trucs traditionnels hérités du théâtre (une noix de coco simulera le pas du cheval; un coup de grosse caisse, le son du canon; un panier de vaisselle cassée, le

bruit d'une bagarre et une brouette chargée de pierres ou une plaque de tôle, le grondement du tonnerre) sont remplacés par des équipes de bruiteurs suroutillés (jusqu'à trois ou quatre dans les plus grands établissements), tandis que Pathé lance en 1909 une des premières machines à effets sonores.



Doser les effets dramatiques

Les matinées et les soirées peuvent durer deux heures – voire trois au Gaumont Palace, toujours porté sur l'emphase. S'y succèdent jusqu'à une douzaine de films dont il s'agit, pour l'exploitant, de doser les effets dramatiques. Avant l'avènement définitif du long métrage, ces longues séances ponctuées par deux ou trois pauses peuvent amener à la confusion. Un journal professionnel ironisera ainsi en 1917 :

Organiser une séance est tout un art, souligne un manuel destiné aux exploitants, et il faut «observer une certaine gradation. Les féeries et les scènes en couleurs, ou d'une durée plus longue, seront bien placés en fin de parties, avant les entr'actes». Les films comiques occupent une place de choix, et le cinéma n'hésite pas à se moquer de lui-même : ci-dessus, une scène de *Léonce cinématographiste*, nouvel épisode d'une série Gaumont.

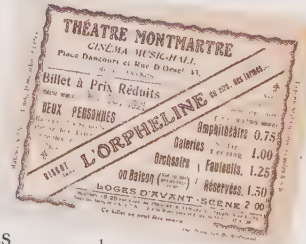
«Il est curieux de voir comme les programmes cinématographiques sont composés à la manière des buffets de gare. On y trouve tout. [...] Et c'est dans la cervelle du bon public un salmigondis de bouts de scènes, une macédoine de salade russe où Charlot joue *Les Misérables* en compagnie de Jean Valjean lutinant Mabel.»

La hiérarchisation des places et des prix est encore un héritage du théâtre : le Gaumont Palace propose ses entrées dans une fourchette de un à dix, des coûteuses loges d'orchestre (5 francs) à l'économique promenoir (50 centimes), où la station debout favorise la sociabilité. Partout on distingue les «premières», plus près de l'écran (c'est le paradis des enfants), des «réservées», plus prisées, et des «secondes» et«troisièmes», plus lointaines; suivant cette géographie de la salle, les prix varient de 30 centimes à 2 francs (ou plus, dans les établissements huppés).

La variété des programmes (ci-dessus, une affiche de 1907) promène le «voyageur immobile» du Niagara au Japon et ce à tous les prix (ci-dessous, un billet énumérant les tarifs du cinéma Montmartre). Comédies, drames et documentaires alternent, avant que les films à épisodes ne forment le public à des intrigues plus longues.

Tarif et fraîcheur du mètre de film

La circulation des films obéit maintenant à un savant mécanisme, établi à partir de 1909, au moment où la profession avait tenté de fixer une norme pour enrayer l'anarchie qui régissait la rotation des bandes d'une salle à l'autre, depuis le luxueux établissement qui passait les films dès leur sortie jusqu'à la salle de quartier qui les récupérait plusieurs mois, voire un ou deux ans après. Les bandes, désormais louées, sont négociées au mètre (un programme complet fait 2 000 mètres vers 1913) suivant leur nouveauté : 25 centimes en première semaine, 15 en seconde, 10 en troisième, puis un tarif toujours dégressif qui atteint 2 centimes en fin de course.



Direction :

J. FONT

CINEMA CASTILLET

PROGRAMME

du Jeudi 13 Janvier 1916

MATINÉE ET SOIRÉE

La Poudre Mirobolante
Comique

Le Cœur de Lisette
Comédie sentimentale de M. Paul Landrin

Epreuve Fatale
Drame sensationnel en deux parties

Pathé-Journal
Actualités prises avec l'autorisation de l'autorité militai

LA MARRAINE
Scène d'actualité en deux parties

Une Date à Retenir
Scène comique, jouée par M. Girier

Le Dernier Effort
Grand drame joué par la célèbre et classiq artiste italienne Hespéria

Un Prétendant Tenace
Scène hilarante

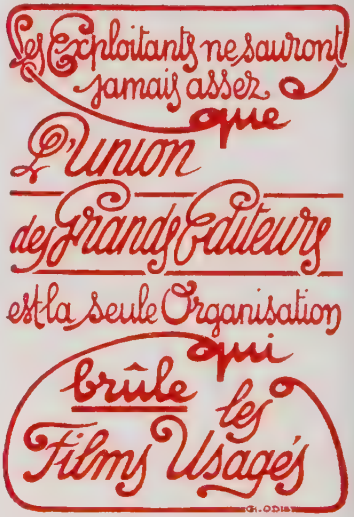
En matinée seulement en plus du programme, il sera donné :

Les Mystères de New-York
6e Episode (Sang pour Sang)

Déjà propriétaire de trois cinémas à Barcelone, Jean Font s'attaque au marché français en ouvrant, en 1911, le Castillet de Perpignan (du nom de l'ancienne citadelle de la ville), une salle de près de 1 000 places édifiée par les architectes Arnaud et Montès et décorée par le sculpteur toulousain Alexandre Guénot. L'établissement est inauguré en grandes pompes le 7 novembre, à l'occasion d'un gala philanthropique dont les bénéfices

sont reversés aux victimes du navire le *Liberté*, détruit peu avant dans la rade de Toulon. Les spectateurs du Castillet applaudissent l'orchestre Excelsior de Louis Elie et les films de la maison Pathé, avec laquelle la famille Font est sous contrat.

Le film reste une denrée périssable, et il est indispensable de détruire les titres en fin d'exploitation pour ne pas engorger le marché : ainsi, l'Union des grands éditeurs organise en juin 1910, sur un mode festif, un autodafé de «vieux» films aux Studios Eclair d'Epinay-sur-Seine, que *Ciné-Journal* évoque comme «une œuvre de salubrité». Moins spectaculairement, les films en fin de carrière sont souvent vendus à des récupérateurs industriels, pour le nitrate d'argent ou pour la cellulose qui les composent : de nombreuses productions aujourd'hui perdues ont ainsi fini leur existence sous la forme... de peignes à cheveux!



Un havre de plaisir anonyme

Le cinéma se veut un spectacle ouvert à tous. On peut y entrer quand on veut et en sortir de même. «Une autre cause de la faveur du public

Ceux qui viennent pour "Les Buveurs de Sang"

Détruire les vieux films, c'est assurer une bonne rotation des stocks en cette période de production massive. Manquant de pellicule en 1910, Charles Pathé avoue avoir dû «organiser en France et à l'étranger la rafle des vieux films, usagés ou non» pour les réutiliser. Surtout, la profession entend éviter que les films ne circulent trop longtemps : il faut faire place aux nouveautés (publicité ci-dessus). Pourtant, l'idée de conserver une partie des films (surtout les documentaires) existe : en 1911, un conseiller municipal parisien propose de créer des archives filmiques sur le modèle du Musée du geste viennois. Vain projet, comme ceux qui l'ont précédé.

pour le cinéma, écrit un journaliste en 1909, réside dans la facilité qu'il a de pouvoir s'y abreuver, fumer, causer. L'œil seul est intéressé, l'œil seul suit les péripéties que lui offre le film, le spectateur est libre de toute autre contrainte, alors qu'au théâtre il doit apporter toute son attention à l'œuvre représentée.»

La diversité des programmes, leur changement constant font que l'on va au cinéma sans hésiter, comme le souligne le magazine *Filma* en 1918 : «Ils sont tellement variés que l'on peut toujours entrer sans crainte dans n'importe quelle salle de cinéma. Le public l'a bien compris. Il consulte l'affiche avant d'aller au théâtre; mais au cinéma, il entre de confiance.»

Jusqu'au timide pour qui, selon la même publication, les salles de projection seraient un paradis retrouvé. Et quant aux amoureux, déjà, le «mystère de la salle en noir», avec ses frôlements dans la pénombre, leur est un refuge et une promesse sans pareil.

La Vie parisienne croque en 1916 le comportement de différents «types» de spectateurs (ci-dessous et en page de gauche). Le cinéma en effet est un lieu de vie à nul autre pareil. «On y pénètre aisément dans une obscurité que le timide trouve délicieuse. On ne le regarde point. Les entractes sont si courts! Il n'a affaire qu'à un nombre strictement limité de fonctionnaires, il n'a pas à déranger ses voisins; on ne le dérange point. Il se repose, il passe inaperçu, il est heureux.»

Le pire et le meilleur

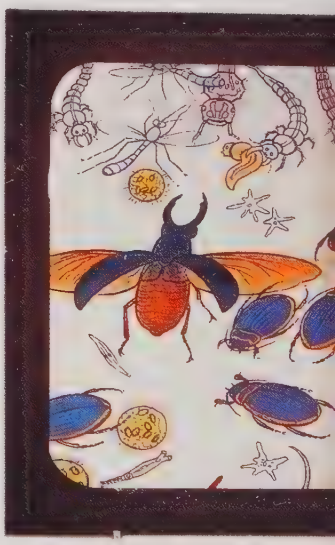
Il est vrai qu'on attend tout du cinéma et de l'effet qu'il pourra avoir sur son spectateur, et les éditoriaux de la presse spécialisée sont une mine d'anticipations visionnaires. Non, proclame-t-on à l'encontre des moralisateurs, ligues catholiques ou syndicats d'instituteurs pour qui déjà les images mouvantes sont l'école du vice, le cinéma ne pervertira pas la jeunesse : sinon, s'écrie-t-on fièrement, comment la France de la Première Guerre mondiale aurait-elle pu être ce pays de héros que le monde entier envie?

Deux spectateurs que se moquent pas mal des films

On chante au contraire les vertus du cinéma éducateur, à l'Ecole et à l'Université, en regrettant déjà la timidité des autorités; on s'indigne de l'interdiction faite aux opérateurs de filmer les exécutions capitales (seul le cinéma, dit-on alors, donnerait vraiment son exemplarité à la guillotine), ou on préconise curieusement, dans un article de la Toussaint 1908, d'instituer dans les cimetières des services de projection permettant aux familles de visionner et d'entendre leurs chers disparus. Cinéma scolaire, cinéma aux armées, cinéma dans les hôpitaux et dans les cimetières : à écouter la profession, la société tout entière doit s'ouvrir aux nouvelles images.

Les organisateurs de conférences morales et éducatives s'emparent aussi du cinéma – le puissant groupe catholique La Bonne Presse publie dès 1903 un périodique au titre éloquent, *Le Fascinateur*. Politiques, hommes d'Eglise et publicistes en louent les effets pédagogiques et propagandistes ou, au contraire, en fustigent les effets pervers. Un certain Edouard Poulain édite en 1912 un vigoureux pamphlet contre «ces spectacles dégoûtants où, deux heures durant, au son de valses lentes et langoureuses, est enseigné aux spectateurs l'art de faire la noce crapuleuse, de pratiquer le rapt, d'utiliser de fausses clés, de commettre

Si les instituteurs de la Seine, courroucés, votent à l'unanimité, en 1917, une motion contre les «troubles fâcheux que suscite le cinéma sur l'esprit des enfants», l'idée des projections scolaires fait pourtant son chemin.



le cambriolage», et auxquels il ne voit qu'un équivalent dans l'horreur et l'immoralité : le tango!

Les grandes manœuvres

Avec 1 444 salles en 1918, puis 2 300 en 1921, la France est encore loin des Etats-Unis (qui en comptent alors 18 000, sur un total mondial de 50 000 environ). La Première Guerre mondiale a permis d'immenses changements. D'une part l'habitude des films longs s'est définitivement ancrée : les bandes de deux heures, autour desquelles s'organisent les séances, sont désormais communes. Il est vrai que la vogue des *serials* à épisodes, de *Protea* en *Fantomas*, a habitué le public à des récits plus longs, mais encore fractionnés.

Avec la guerre, découvrant de l'arrière les images du front, le public s'est accoutumé au pouvoir fascinant et effrayant des films d'actualités. C'est aussi le début du règne de la censure et de la propagande. Le «bourrage de crâne», comme on dit alors, trouve dans le cinéma un précieux allié : Georges Clemenceau, le premier, en manie avec grand talent les ficelles. La période voit également s'affirmer la suprématie du cinéma

La guerre voit se développer le «Cinéma aux armées», et en retour présente au public des villes la terrible réalité des champs de bataille (ci-dessus). C'est l'heure de gloire de la production cocardière, mais aussi le triomphe de la censure sur tout film qui pourrait mettre en jeu l'unité nationale (on interdit ainsi un *Quatre-Vingt-Treize* d'après Hugo). Dans les cinémas de Paris, des indicateurs de police prennent le pouls du patriotisme que le public manifeste à la vue des hauts faits de guerre français.

Le 15 FÉVRIER, paraîtra le 1er Numéro du supplément de *MON CINÉ*:
VOUS AVEZ LA PAROLE! *Organe du Public des Cinémas.*

américain qui, au lendemain immédiat de la guerre, occupe 80 % des écrans français : une suprématie sans appel, due à la concentration extrême de l'industrie cinématographique outre-Atlantique dans l'«usine à rêves» qu'est Hollywood. Les grands studios américains ont ouvert en France comme ailleurs des agences chargées de distribuer leurs films.

Le mouvement de construction de salles connaît en France un élan sans égal, lié en partie aux efforts de la reconstruction (on passe à près de 4 500 cinémas à la fin des années vingt).

Cinémanie, cinéphilie

«Eglises et lieux de culte ne sont pas parvenus, en plusieurs millénaires, à couvrir le monde d'un réseau aussi serré que celui qu'a créé le cinéma en trente ans», écrit en 1923 l'écrivain autrichien Robert Musil.

Le magazine *Mon Ciné* diffuse un insigne (ci-dessous) qui doit permettre à ses lecteurs de se reconnaître dans les salles. A ce public de furieux amateurs, la publication délivre des conseils avisés : il ne doit pas lire les sous-titres à haute voix, pas siffler sans motif ni fredonner avec l'orchestre, ne pas applaudir aux péripéties des acteurs mais seulement à la qualité de l'interprétation : «Un vrai cinéphile s'abstient de ces manifestations.»

La France fait partie de cette nouvelle internationale de l'imaginaire qui change la face du monde. Les entrepreneurs de spectacles ont appris à maîtriser les lois de la publicité moderne. «De même qu'en psychothérapie on isole le patient des impressions extérieures pour le suggestionner, il convient d'obtenir un préalable état analogue», affirme un manuel d'exploitation de 1928. Le *star system*, importé lui aussi du Nouveau Monde, triomphe. En témoignent les émeutes qui, depuis les années dix, marquent chaque visite de vedette en France, ou encore le succès de la presse de cinéma, qui fédère le culte des «étoiles filmantes» que sont les comédiens.

En 1924, le très populaire *Mon Ciné* lance un supplément fièrement intitulé *Vous avez la parole!*, qui se veut l'«organe du public des cinémas», afin de répondre au surabondant courrier que reçoit le magazine : sous des pseudonymes étranges (Fleur bleue d'Anjou, Snobinette, Zélette cinéphile), les midinettes pâmées y reçoivent la réponse à leur question sur la biographie ou le dernier film de telle ou telle vedette.

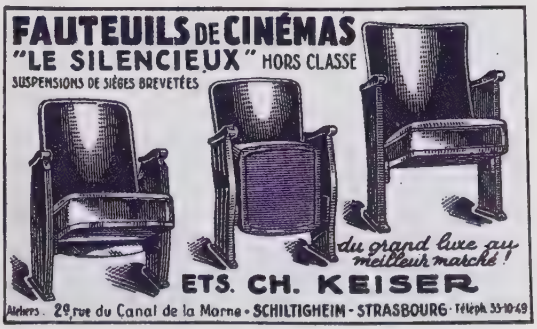
Parallèlement à cet engouement populaire, la cinéphilie «haut de gamme» voit le jour, qui vénère le cinéma comme «septième art» (terme inventé par Ricciotto Canudo) et fonde au début des années vingt les premiers ciné-clubs, fréquentés par les Gance, Delluc, Moussinac, même si parfois la presse professionnelle moque ces «filmosophes», qui se disent «écranistes» et ne sont qu'«écraneurs» pour les mauvaises langues. Déjà, le cinéma est bien pour le spectateur, selon la belle formule de Robert Desnos, en 1925, «la forme la plus sympathique de l'aventure moderne».

Des salles parisiennes (en page de gauche, le Grand Cinéma Plaisir joue *Zigomar*, un *serial* de la firme Eclair) aux cinémas de province (la salle nancéenne ci-dessous a trouvé refuge dans une brasserie), le public manifeste un même engouement. Jusqu'à la plus modeste bourgade «toute la salle subitement grandie suit avec une passion soutenue les aventures projetées», lit-on dans *Filma*.

BEN HUR
MADELEINE CINÉMA
LA GRANDE PARADE
CINEMA MADELEINE
PROGRAMME GRATUIT
DUVAL

« Le cinéma présente effectivement tous les caractères sociaux que l'architecture chrétienne du Moyen Age a proposé à l'unanimité des multitudes», écrit Elie Faure. A cette religion nouvelle il faut des temples somptueux : la vogue mondiale des ciné-palaces gagne la France dans les années vingt. Mais on pénètre souvent encore dans les salles obscures plus pour «être au cinéma» que pour voir un film particulier.

CHAPITRE III
LE TEMPS DES CATHÉDRALES (1927-1945)



«Un spectateur n'est pas seulement un être intelligent et imaginatif, mais il a des yeux, des oreilles, des fesses et des jambes», écrit un architecte en 1931. Salles de luxe et cinés de quartier manifestent la même préoccupation de confort.

Art nouveau, dispositif différent

Tant que le cinéma s'intégrait à des lieux de spectacle préexistants, l'architecture des salles était restée très tributaire des traditions théâtrales. Pourtant, le rituel de l'écran n'a que peu à voir avec celui de la scène. Au théâtre ou à l'opéra, lieux de représentation sociale, il importait tout autant de voir les autres spectateurs que de voir les acteurs, alors que le cinéma fait converger des centaines ou des milliers de regards vers ces images mouvantes qui trouent la nuit noire. Aucun obstacle, pilier ou colonne, ne doit gêner le faisceau du projecteur ou le regard du spectateur. Art des masses, le cinéma n'a par ailleurs que faire des espaces privatifs et de la stratification sociale rigoureuse qui régnait dans les salles classiques. La révolution du parlant d'autre part, à compter de 1927, oblige à repenser l'équipement et l'acoustique des salles obscures.

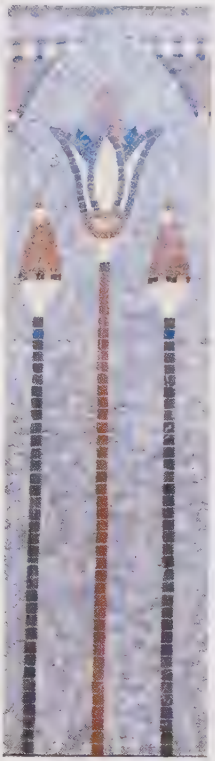
C'est à partir de la fin des années dix, alors que les gros producteurs constituaient leurs parcs de salles, que la mode des ciné-palaces s'est répandue aux Etats-Unis, avec des établissements démesurés

"N'oublions pas que dans une salle complètement obscure, le spectateur se retrouve dans un état extrêmement réceptif, et que les plus fugitives impressions, même inconsciemment ressenties, se gravent en lui beaucoup plus fortement qu'en un lieu éclairé. L'obscurité de la salle qui isole l'état lumineux de l'écran détermine un état hypnoïde bien connu des physiologistes, et sensibilise à l'extrême les nerfs du spectateur. S'il jouit du spectacle par les yeux et par l'intelligence, il en jouit aussi par les sensations agréables qui résultent du confort."

Fred Cohendy, *Comment lancer un cinéma*, 1928

accueillant des milliers de personnes et empruntant sans retenue leur architecture et leur décor à toutes les traditions historiques : style assyrien ou égyptien, mauresque ou versaillais. Le mouvement a gagné massivement la France. Vers la fin des années vingt, Paris compte 50 cinémas de plus de 1 000 fauteuils, dont 11 de plus de 2 000, à l'ornementation souvent fastueuse : ainsi de l'égyptisant Louxor Pathé, bâti en 1921 boulevard de La Chapelle, ou du Grand Cinéma Aubert de l'avenue Bosquet (1922). Tournant le dos aux traditions, quelques architectes jouent dans les faubourgs la carte de la sobriété des lignes et du modernisme : en 1921, Oudin construit le Montrouge Palace, monumental arc de béton qui abrite 2 800 fauteuils. Le nouveau navire amiral de cette flotte est l'orgueilleux Paramount Opéra (1927), vitrine de Hollywood à Paris voulue par le *mogul* Adolf Zukor.

Nefs de béton modernistes (page de gauche, le Montrouge Palace) ou fantaisies exotiques (ci-contre, le Louxor et ses décorations nilotiques ci-dessous), les salles des



années vingt s'adaptent au cinéma de masse. Selon Réginald Ford, directeur du réseau Haïk à la fin de la décennie, trois règles d'or président à la vie de ces ciné-temples : «Faire entrer le spectateur, le faire sortir, le faire revenir.»

Luxe, charme et architecture

Dans ces édifices géants, l'accent est mis sur la circulation rapide des clients (il s'agit de vider et de remplir les lieux aussi vite que possible), leur confort individuel et collectif, et toujours leur sécurité (les laboratoires travaillent aussi à la mise au point d'une pellicule qui serait enfin ininflammable). Ces impératifs président en 1930-1931 à la restructuration complète du Gaumont Palace, confiée à l'architecte Belloc. Aux lourdeurs ornementales des salles-musées américaines, ce dernier oppose une sobriété très Arts déco se fondant sur le jeu des lignes et des lumières (écran mis à part, le décor ne comporte pas une seule ligne droite), tandis qu'une fontaine de néons illumine la façade entièrement remodelée et dominée par une pyramide tronquée.

Le Marignan (dessin d'architecte ci-dessus), figure de proue de la flotte Pathé, propulse dès 1933 le public dans un véritable palais de style néoclassique, aux balcons courant audacieusement vers l'écran.

«Défense absolue de s'asseoir, fumer, rire, plaisanter, parler avec des amis, s'appuyer, [...] nécessité d'une tenue impeccable : debout, talons joints, corps droit sans raideur, tête haute, regardant franchement les personnes» : le règlement auquel sont soumis les 75 «placeurs» du Gaumont Palace (à gauche, M. Guldof, recruté en 1934), est d'une rigueur toute militaire.

En décembre 1932, le doux climat et l'incomparable ambiance «Mille et Une Nuits» du gigantesque Rex, construit tout juste en un an sur les Grands Boulevards, avec ses 3 300 places, séduisent d'emblée les spectateurs de la première, venus applaudir les évolutions des trente-six Rex Mangan Stars et des Wayburn Rythm Dancers, puis le grand film, *Les Trois Mousquetaires*.

Dans cette course au luxe et au prestige, le réseau Pathé ouvre à son tour une salle de 1 800 fauteuils sur les Champs-Elysées, le Marignan, somptueusement décoré par l'architecte de Bruyneel dans un style qui semble renouer avec les fastes du théâtre, ailleurs sacrifiés au nom de la modernité cinématographique. Guidés par des ouvreurs, les clients de ces grandes salles sont installés dans un paradis artificiel de luxe et de confort. La vente de confiseries, déjà, représente un revenu d'appoint non négligeable pour les directeurs de salles, qui multiplient également les services annexes (le Rex par exemple est doté d'une nursery, et le Gaumont Palace propose des écouteurs pour les malentendants).

Un nouvel acteur de la vie urbaine

La province suit l'exemple de la capitale. On ne compte plus les inaugurations de salles se réclamant directement des temples parisiens, comme le Gaumont Palace de Toulouse ou le Rex de Bordeaux, le Rialto ou l'Escurial de Nice, l'Olympia de Bordeaux, le Paramount de Toulouse ou l'Alhambra de Calais.

Paradoxalement, le monde de l'obscurité qu'est une salle de cinéma se veut aussi symphonie de lumière : les lustres du Majestic de Nancy (ci-dessous) attestent l'attention extrême portée à l'éclairage au moment où le public circule et durant les entractes. Manière d'exalter le passage de la clarté de la rue à la nuit que trouera le faisceau du projecteur? Le décor des palaces introduit à l'univers imaginaire des films.

DIETRICH

Paramount parisien

Avec ses 1 920 places, sa décoration digne des ciné-temples américains, son orgue somptueux et son grand orchestre, son air «réfrigéré» et ses *Bluebell Girls*, elles aussi prometteuses de frissons, le Paramount, construit en 1927, tient d'emblée le haut du pavé parisien. A deux pas de l'Opéra, il affirme la puissance de l'industrie hollywoodienne.
Le spectacle est permanent (de 9 h 30 à 2 h 30 du matin), avec des pointes durant les fêtes : pour le réveillon de 1929, la salle reste ouverte quarante heures d'affilée, accueillant encore un demi-millier de fêtards au matin du 1er janvier.

Le Gaumont Palace transfiguré

Les spectateurs qui, en juin 1931, découvrent, après huit mois de fermeture, la nouvelle salle de près de 6 000 places du Gaumont Palace s'émerveillent à la vue du gigantesque hall et des deux balcons (photos ci-contre), véritables ponts d'acier jetés à travers la salle. Ils découvrent l'orgue à 1 500 tuyaux, qu'un monte-charge fait apparaître sur la scène pour les attractions. Le Gaumont Palace, avec ses dépôts de décors et d'accessoires et ses 21 loges pouvant accueillir plus d'une centaine d'artistes, est une formidable machine de spectacle en même temps qu'un laboratoire des techniques optiques et acoustiques les plus en pointe. La presse salue cette réouverture d'un enthousiasme souvent cocardier comme une grande réussite nationale. A la mesure de la grandiloquence du projet, le dessin d'architecte de droite ne sera pas strictement appliqué. La nouvelle façade, surmontée d'une flèche rappelant les ziggourats assyriennes, n'en est pas moins d'une grande modernité comparée à celle de l'ancien Hippodrome de la place Clichy.

GAUMONT PALACE
LE PLUS GRAN
CINEMA DU
MONDE ENTI
GAU
9517-X7

Les mille et une nuits du Rex

En 1931, le producteur Jacques Haïk confie à l'architecte Bluysen et à l'Américain Eberson la construction de la première «salle atmosphérique française» : le Rex. Les spectateurs sont transportés dans un univers oriental où la ventilation et les jeux de lumière sur la voûte immense de la salle leur donnent l'impression d'être en plein air. Avec sa flèche lumineuse affirmant sur les Grands Boulevards sa volonté d'être le roi des cinémas, le Rex rejoint le Paramount et le Gaumont Palace au rang des ciné-temples.

En 1930, Paris s'enorgueillit de 75 palaces de plus de 1 500 places, sa banlieue de 16 salles géantes et la province de 39 «supercinémas» de ce type (contre 1 865 «cinés de quartier» de moins de 600 fauteuils) : la région la mieux pourvue est le Midi, avec 7 palaces par exemple dans les seules Bouches-du-Rhône, alors que le Nord reste la terre des établissements de petite taille (132).

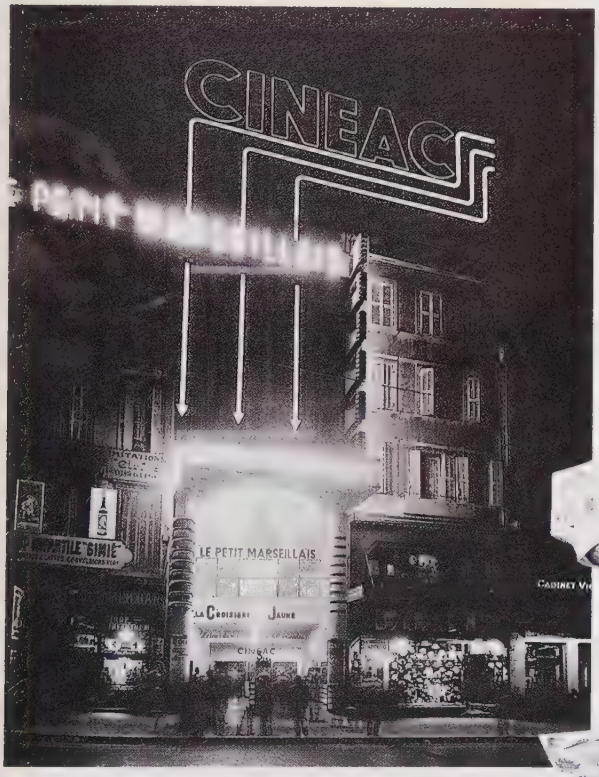
Les salles spécialisées se multiplient : c'est le cas du réseau d'actualités Cinéac, qui s'implante partout en s'alliant à des quotidiens régionaux et dont les salles, de faible capacité, sont le fleuron des tendances Art déco. Pour ces cinémas au décor fonctionnel, on invente l'expression d'«architecture-affiche» : tout est fait pour attirer visuellement le client. Dans le reste de la profession, on rivalise aussi d'ingéniosité en ce sens, et la presse corporatiste publie régulièrement des photos des campagnes de promotion les plus spectaculaires, de façades ornées de décors géants liés à tel ou tel film.

La locomotive Paramount, une voiture aménagée, circule de ville en ville et jusque dans les colonies pour la promotion des films maison et attire les regards mieux que toute affiche.

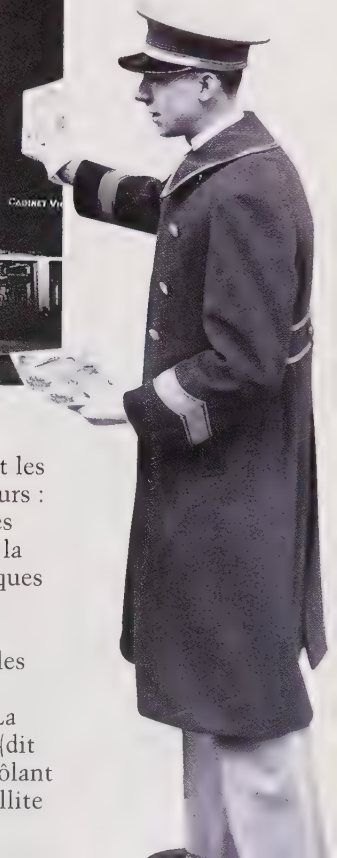
Partout, on use des méthodes les plus en vogue de la publicité et de la psychologie pour s'adresser au passant. Affiches et décors somptueux, mannequins, automates, sosies de vedettes, animations et concours, publicité lumineuse et sonore, tout est bon pour attirer le chaland. Jusqu'à la célèbre limousine Paramount travestie en locomotive (ci-dessous), conduite par un certain M. Papouin qui sillonne les routes de France.

“Il s'agit de viser juste, et de tirer avec précision. Or la cible, c'est le public – et, de toute nécessité, il faut voir clairement cette cible, la voir telle qu'elle est. L'arme – l'élément publicitaire choisi –, sa portée, son maniement importent essentiellement. Nous vous apprendrons à tirer.**”**

Fred Cohendy,
Comment lancer un cinéma, 1928



Lancées en 1931 par Reginald Ford, les salles d'actualités Cinéac (ci-contre, celle de Marseille), promettent «le tour du monde en 60 minutes». Ultra-modernes et très accessibles (plusieurs sont installées dans des gares), leurs néons et leur signalétique éloquente draînent le spectateur de manière aussi efficace que les traditionnels aboyeurs en livrée (ci-dessous).



Crise et regroupement

L'exploitation cinématographique connaît durant les années trente de graves crises, liées à deux facteurs : les déboires financiers des compagnies (accentués par la crise de 1929 et la faible concentration de la profession) et le poids des mutations technologiques (la France reste à la traîne dans la généralisation du parlant).

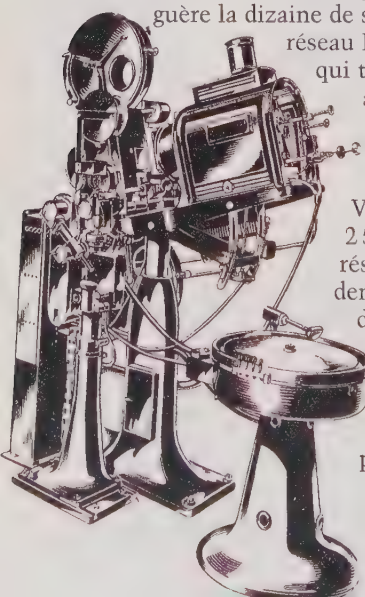
Les deux barons du cinéma des origines, Charles Pathé et Léon Gaumont, perdent, en 1930, tout contrôle sur les sociétés qu'ils avaient fondées. La firme au coq est rachetée par Emile Tannenzapf (dit Natan) et devient la maison Pathé-Natan. Contrôlant 150 salles dans toute la France, la société fait faillite

en 1936, à l'issue d'un scandale financier qui, à peu de distance de l'affaire Stavisky, soulève de forts remugles d'antisémitisme.

Parallèlement, un groupe financier met la main sur l'empire Gaumont, fusionné avec le réseau Aubert et qui avait pour un temps collaboré avec l'hollywoodienne Metro-Goldwyn-Mayer : c'est la fondation de la GFFA (Gaumont Franco Film Aubert), riche d'une quarantaine de salles, qui absorbe en 1933 le circuit Haïk. Comme Pathé, Gaumont connaît de nouvelles difficultés qui, en pratique, mènent au passage des deux firmes sous le contrôle de l'Etat à la fin de la décennie.

Déjà célèbre pour son «Pathé Baby», qui offrait aux amateurs la possibilité du cinéma «à la maison» (en format 9,5 mm) dans les années vingt, Pathé attaque le marché des régions sous-équipées en salles avec son projecteur «rural» (17,5 mm). Lancé en 1929, ce matériel remporte un grand succès pour son encombrement réduit.

Les exploitants restent en grande majorité des indépendants localement implantés, à la tête d'entreprises familiales de taille restreinte. Les plus développés de ces circuits régionaux ne dépassent guère la dizaine de salles, par exemple le réseau Braunberger-Richebé, qui totalise 11 000 places avec 10 palaces dans le Midi (dont le Capitole de Marseille, 2 300 places, et les Variétés de Toulouse, 2 500 fauteuils), ou le réseau Cousinet (une demi-douzaine de cinémas dans le Sud-Ouest). Se livrant une guerre souvent farouche entre eux, ces exploitants sont prompts à dénoncer en commun la concurrence déloyale des Offices du cinéma éducatif,



«Une prise de courant et c'est tout», proclame en 1931 une publicité pour le récent procédé sonore Philips (ci-contre). Désorientés par la multiplication des appareils, par leur fiabilité parfois douteuse et par leur prix, les exploitants renâclent à passer au sonore.

du puissant réseau non commercial de La Bonne Presse catholique, grand organisateur de séances de patronage, et du circuit Pathé-rural (3 000 appareils de format réduit diffusés pour des projections au village).

Le difficile avènement du parlant

L'arrivée du parlant a profondément modifié le jeu de l'exploitation : le coût élevé des installations nécessaires, la concurrence de plusieurs procédés (dont celui des disques synchronisés avec l'image, qui n'a que peu d'avenir par rapport au son directement gravé sur la pellicule) n'incitent guère les exploitants à s'équiper vite, et seuls les grands circuits tirent leur épingle du jeu. Une dizaine d'équipement différents se concurrencent, sur un marché dominé par l'Américain Western Electric et où les Français Gaumont et Idéal Sonore tentent de se faire une place.

Les films, d'autre part, tardent à être produits : au milieu de l'année 1930, seuls 20 longs métrages en langue française sont disponibles. 254 salles seulement sont alors équipées en France, dont 50 à Paris et 21 en banlieue. La province est très inégalement touchée : si Marseille compte 8 salles sonorisées, Lyon 6 et Nice 5, des villes comme Rouen, Calais, Nantes ou Châteauroux n'ont encore qu'un seul établissement équipé. Le mouvement est très lent; muet et parlant se partagent encore durablement le marché des salles.

Le parlant n'est pas une idée neuve (ci-dessous, un cadran de synchronisation entre projecteur et disque du début des années vingt). Aux tout débuts du sonore, le public reste parfois méfiant. On mentionne en 1930 des chahuts organisés dans certaines salles parisiennes projetant des films trop nasillards...

On soupçonnne fortement les organisations syndicales de musiciens de cinéma, condamnés à terme, de mener la danse.

PAS DE BON PROGRAM

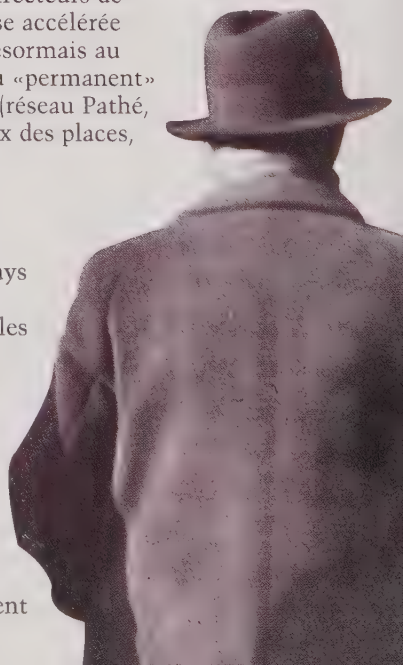
Les Actualités Françaises

FOX MOV

Par ailleurs, l'avènement du parlant ouvre l'heure de gloire des actualités filmées, présentées à chaque séance, et dont cinq sociétés se partagent le marché. C'est pour une grande part au cinéma que les Français découvrent en 1936 les images terribles de la guerre d'Espagne, prélude au conflit mondial, ou, sur un mode plus léger, saluent la visite officielle des souverains britanniques en 1938.

Les recettes du cinéma marquent un apogée en 1930, mais les effets de la crise se font rapidement sentir sur la fréquentation et poussent les exploitants à une surenchère inquiétante : si, vers la fin du muet, on s'indignait du comportement des directeurs de salles qui passaient leurs films à vitesse accélérée pour abréger les séances, l'heure est désormais au «toujours plus», avec l'introduction du «permanent» puis du double programme à prix égal (réseau Pathé, 1933) et enfin la baisse générale du prix des places, à compter de la fin de 1934.

Les actualités sonores s'imposent (ci-dessus, une publicité pour celles de la Fox), et avec elles de nouvelles tentations de propagande par le film. Ainsi, au début de 1931, l'écran de l'Aubert Palace, à Paris, est lacéré par quelques spectateurs n'ayant guère apprécié l'intervention d'un homme politique.



Salles en grève

Malgré ces efforts, la chute de la fréquentation, comme dans tous les pays touchés par la crise, s'aggrave encore; les fermetures ou reconversions de salles se multiplient de manière inquiétante (près de 350 en 1934).

Plus encore que durant la période précédente, les exploitants, qui ont besoin de fonds pour convertir leurs salles au parlant, font de la lutte contre les taxes leur cheval de bataille principal. Il est vrai que ces impositions cumulées, pour les plus grands établissements parisiens, peuvent

NORE sans
nores et Parlantes
ONE

atteindre jusqu'à 35 % des recettes (contre 3 % pour les grands magasins!) et que, alors même que la part du cinéma dans les recettes des spectacles devient majoritaire vers 1930, ces ponctions grèvent tout investissement. En avril 1932, une grève nationale de vingt-quatre heures, étendue à toutes les salles françaises, se veut le signal de la révolte.

Si les syndicats ne parviennent pas à gagner la brûlante bataille des taxes et s'indignent du mépris institutionnel dans lequel est confinée la première industrie des loisirs dans le pays, la profession parvient à s'autoréglementer, grâce notamment à la constitution, en 1930, de la Fédération française des directeurs de cinémas. Des accords laborieux peuvent

En lutte contre les taxes qui frappent l'exploitation (dont le «Droit des pauvres», héritier de la «dîme d'infamie» instaurée au XVI[e] siècle sur les théâtres), les directeurs de cinémas et de salles de spectacle, ayant tenté en vain de faire pression sur les pouvoirs publics, passent à la vitesse supérieure : le 5 avril 1932, une grève générale, très suivie, a lieu dans les grandes villes de France. La presse la décrit comme un spectacle de désolation nocturne qui rappelle les pires heures de la guerre. En janvier 1939 (ci-dessous), un nouveau *lock out* touche les cinémas parisiens.

avoir lieu sur les tarifs de location des films (1935) et un barème parisien du prix des places est fixé (1937), qui permet aux exploitants de sortir de la spirale des prix cassés et d'entrevoir à la veille de la guerre la sortie du tunnel.

Pendant la guerre, le cinéma continue

Les exploitants français restent cependant rêveurs en lisant les statistiques du cinéma américain, où la fréquentation hebdomadaire des salles correspond à l'ensemble de la population. 5 % à 10 % des Français seulement, se lamente-t-on dès le début des années trente, vont chaque semaine au cinéma, qui doit encore accroître son emprise sur l'imaginaire des contemporains.

Paradoxalement, malgré la désorganisation complète des premiers temps, les contraintes du couvre-feu, les restrictions en électricité et la réquisition par l'occupant de plusieurs salles, transformées en *Soldatenkinos* réservés aux militaires allemands, la Seconde Guerre mondiale est une période faste pour l'exploitation. Dans la logique corporatiste du

régime de Vichy, la production et l'exploitation du film sont placées sous la tutelle du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC), instauré dès l'automne 1940, tandis que de nombreuses salles, dont celles qui appartenaient à des Juifs, passent sous le contrôle des Allemands, qui tentent aussi de mettre la main sur Gaumont et sur Pathé.

Seuls lieux de distraction pour des populations déprimées et appauvries par la guerre, lieux de refuge parfois, lieux dangereux aussi lorsque commencent les rafles destinées au STO, les salles sont également un centre actif de propagande, où la censure allemande règne. La profession traverse la guerre sans grand trouble, n'ayant pas plus versé dans la collaboration à outrance que brillé dans la Résistance – même si, selon une légende maison, un portrait de Charlot, doublement haï par l'occupant car juif et anglais, était resté caché, au Gaumont Palace, derrière celui... du maréchal Pétain. A la Libération, les salles qui étaient sous contrôle allemand sont réunies en un nouveau réseau nationalisé : l'Union générale cinématographique (UGC).

Les Allemands réquisitionnent les salles prestigieuses (ci-dessus, le Rex en 1941). Partout ailleurs, les autorités surveillent les réactions du public aux actualités pétainistes, toujours prêtes à réprimer les éventuelles protestations.

Après le son, la couleur, voici le film en trois dimensions (à gauche, une projection de cinéma en relief en 1936). Toujours plus? *La Cinématographie française* annonce la mort future du cinéma par excès de réalisme : une fiction visionnaire imagine la destruction réelle d'une salle à la suite de la projection d'un film de guerre. Date prévue : 2495!

« La guerre du cinéma est ouverte », déclarait le réalisateur Louis Daquin en 1945, visant surtout la concurrence acharnée des images françaises et hollywoodiennes. En fait, c'est la télévision qui va bientôt jouer pour le septième art le rôle d'ennemi public numéro un. La fin des années cinquante marque le vertigineux déclin du nombre des entrées en salles.

CHAPITRE IV
LA GUERRE DES ÉCRANS (DE 1945 AUX ANNÉES 1960)

« C'est là que se célèbre le seul mystère absolument moderne », écrit André Breton en 1951. Des plus grands aux plus modestes, les cinémas, lieux de culte cinéphile, se multiplient. A gauche, la salle du Palais des congrès à Lyon, qui posséda longtemps le plus grand écran d'Europe. Ci-contre, le Kosmos de Fontenay-sous-Bois.

Un mode de vie

Un cinéma de quartier ou de village, peu après la guerre, un rituel immuable ou presque : le public est constitué d'habitués qui, bien souvent, occupent

chaque semaine la même place numérotée – tout comme à l'Eglise naguère. Au documentaire (qui, souvent trop didactique, suscite des bâillements démonstratifs) et aux actualités (avec leur commentaire nasillard et leur officialité guindée) succède la bande-annonce du film de la semaine suivante, pour laquelle on n'a pas lésiné sur les superlatifs. Vient l'entracte, avec son rideau publicitaire et ses immanquables chocolats glacés : le cinéma se change en place publique, en lieu de rencontre – ou de séduction, en attendant la pénombre. Et le grand film, enfin, dans la nuit noire du dimanche après-midi, une heure et demi de rêve et d'émotion, quatre-vingt-dix minutes de vie par procuration.

C'est plus qu'une habitude : un mode de vie, et le premier loisir des Français. Jamais l'expression «grand public» n'aura eu autant son sens, le cinéma touchant indistinctement toutes les catégories de la population. Vers la fin des années cinquante, le pays compte près de 6 000 salles en format standard (35 mm), auxquelles il faut ajouter près de 3 500 postes de projection en 16 mm (format dit «substandard» qui a remplacé celui du Ciné rural Pathé pendant la guerre), fixes ou ambulants.

Jean Mineur, originaire de Valenciennes, est un des pionniers du film publicitaire. Vers 1950, il crée avec Albert Champeaux l'image du petit galibot à la pioche, héros des entractes, et obtient un numéro de

téléphone destiné à passer à la postérité : Balzac 00 01. Dans la fièvre consumériste des Trente Glorieuses, Mineur a mis dans le mille.

Plus dure en est la chute

La fréquentation bat tous les records pendant cette période de reconstruction : le pic symbolique des 400 millions d'entrées par an est atteint en 1946, et l'année suivante voit 421 millions de tickets vendus : un record historique. Les courbes descendent

Loin de l'univers polaire des célèbres Miko (page de gauche), la télévision accroît son emprise au cœur même du cercle de famille.

jusqu'en 1952, pour dépasser à nouveau les 400 millions en 1956-1957. Le grand reflux intervient après, avec une chute régulière jusqu'à la fin des années soixante (moins 50 %); la presse corporatiste le met dramatiquement en scène dans ses graphiques.

Gravement, les professionnels voient une nouvelle fois apparaître le spectre de la fin du cinéma et cherchent un responsable : la voiture, qui entraîne le spectateur potentiel sur la route du week-end? Une modification radicale des habitudes de loisir? La télévision, voilà l'ennemi tout désigné. Les premières émissions quotidiennes sont diffusées en 1949, et la courbe irrésistiblement ascendante de vente des

« On parle volontiers [...] de la télévision comme d'un «bocal». Il est vrai qu'une certaine similitude existe entre le pseudo-réel, qui croit exister à la télé, et les mini-poissons qui noient leur spleen dans les bocaux. Dans les deux cas, c'est un peu de verre qui nous sépare d'eux (contrairement au cinéma). »

Serge Daney,
Le Salaire du zappeur

CADEAUX
GADGETS
LISTE DE MARIAGE
la boutica
22, rue St Lazare
L'ISLE-ADAM. ℡ 469.44.14
INSTITUT DE BEAUTE DU GUE
Visage et Corps
EPILATION CIRE FROIDE
6, rue du Gué. (Quartier Nogent)
Fermé Mardi L'ISLE-ADAM. ℡ 469.02.84.
atelier
colette monfort
TAPISSERIE - DECORATION
3, rue de Nogent
L'ISLE ADAM. tél. 469.46.25
CUISINES des ARCADES
Centre Commercial "Les Arcades" PARMAIN
Sur rendez-vous : Exposition Mobile
à votre porte
avec 30 Modèles
℡ 473.22.55
Luc & Alain Broquet
salles de Bains
VERANDAS
DES ARCADES
Centre Commercial
"Les Arcades" PARMAIN
Luc & Alain Broquet
Pose de Stores
☎ 473.22.55
... soignez votre alimentation ...
NATURE
ET ZEN
6 Bis, rue Conti
L'ISLE-ADAM
DIÉTÉTIQUE
MICHEL
BOUVARD
Cycles
Bernard Damgre
1, Place du Tilleul L'ISLE-ADAM
LA PÊCHE BRETONNE
ARRIVAGE
TOUS LES JOURS

"Je me souviens qu'il y avait deux rideaux au cinéma. Le premier, plein de réclames phosphorescentes, remontait en s'enroulant. Le second, jaune pâle, s'écartait latéralement. Je me souviens du jeu du premier rideau, qui consistait à repérer au plus vite un nom choisi au hasard parmi les pavés des commerçants locaux."

Gérard Lenne,
Je me souviens du cinéma

Dans le rituel de la séance, les rideaux décorés meublent péniblement l'attente, et sont un tout dernier contact avec les réalités du monde extérieur (ses opticiens, ses coiffeurs unisexe et ses assureurs) avant le plongeon dans la fiction Pour de nombreux jeunes spectateurs, ils auront aussi été une initiation inattendue aux jeux lettristes.

récepteurs croise exactement celle, descendante, des entrées... en 1957, même si le pays ne compte encore qu'environ un million de postes. Certaines régions comme le Nord anticipent même le mouvement, avec une désertion relative des salles dès le début de la décennie. La plupart des cinémas qui ferment sont des salles de quartier ou de banlieue, ou encore des cinémas implantés dans de petites agglomérations.

Rebâti à la fin des années cinquante sur le site de l'ancien Grand Cinéma établi depuis quarante ans dans ce quartier chic du VII[e] arrondissement, le Gaumont Bosquet (ci-contre) tente, en 1960, l'expérience de la télévision sur grand écran pour les J. O. de Rome. Sept ans plus tôt, les Parisiens avaient pu assister en salle aux noces d'Elizabeth II. Venu des Etats-Unis, cet essai de captation par le cinéma du public de la télévision, sa grande rivale, ne réussira guère.

De loisir universel, le septième art tend à devenir surtout urbain, et l'avenir est encore aux grandes salles d'exclusivité de centre-ville. En se concentrant ainsi, le cinéma échappe désormais à une partie de son ancien public, absorbé par l'essor du petit écran.

Toujours mieux

Le parc s'adapte aux innovations techniques développées à Hollywood ou ailleurs, pour contrer la baisse occidentale de la fréquentation. Toujours plus vrai, toujours plus grand, tel est le mot d'ordre des années cinquante, qui voient triompher les superproductions sur écran géant : Cinérama (trois projecteurs simultanés et un écran incurvé) et CinémaScope (d'après l'Hypergonar, procédé

d'anamorphose inventé par le Français Henri Chrétien), concurrencés par les Cinépanoramic, Superscope et autres Totalvision, s'imposent en France à partir de 1953. Les salles petit à petit s'équipent en format large : en mai 1953, on annonce le passage au CinémaScope du Katorza de Nantes et l'installation d'écrans panoramiques au Paris Palace de Nice ou encore au Vox de Rennes.

D'autres procédés suivront rapidement, tels le Vistavision ou le 70 mm, à pellicule deux fois plus large que la normale. Fin 1959, on inaugure à Paris le Kinopanorama, du nom d'un procédé soviétique utilisant un triple écran de 20 mètres de long et près de 100 haut-parleurs. Au même moment, pour tenter de capter un peu des effets du nouveau média, et malgré la résistance acharnée d'une large part de la profession, on lance quelques tentatives de retransmissions télévisées en salle, pour «couvrir» les grands événements, mariage royal britannique ou compétitions sportives.

Parmi les nouveaux procédés des années cinquante, le Cinérama (ci-dessous, la projection d'un film de démonstration) est supposé plonger le spectateur au cœur même de l'action (en fond de page, une vertigineuse séquence de montagnes russes). L'image, d'une largeur inaccoutumée, est obtenue en utilisant trois projecteurs simultanés. Assez complexe, car il faut éviter le chevauchement des trois projections, le Cinérama est vite supplanté par le CinémaScope (1953) et le doublement de la largeur de la pellicule (70 mm).

Le fauteuil de cinéma a lui aussi son histoire : une longue saga – du fauteuil se relevant tout seul, en 1898, aux premiers strapontins automatiques, en 1924 – qui croise le parcours de chaque spectateur en ce qu'il a de plus intime. Cette question, que l'on peut dire fondamentale, doit combiner esthétique, confort et robustesse. Et le public des amoureux peut à juste titre s'émerveiller devant l'idée des *love seats* américains à deux places, conçus tout spécialement pour le *flirt*. Ci-contre, le velours bordeaux des sièges d'une salle nancéenne, l'Empire, vers 1950.

L'ère des cinés-paquebots

Alors que disparaissent peu à peu les salles populaires, l'heure est à la construction ou à la restructuration de grandes salles d'exclusivité, qui fondent leur succès sur les films les plus prestigieux, présentés en première vision dans un seul cinéma et à un prix qui peut atteindre le double de celui des établissements de quartier (même si ce système tend parfois dès les années cinquante à être remplacé par une sortie simultanée dans quelques cinémas).

On exalte l'architecture moderne, ses marquises portant de larges néons, ses lignes courbes et, en conformité avec la métaphore de Blaise Cendrars qui voyait dans les salles des «embarcadères pour on ne

Depuis les années trente, les salles de cinéma des paquebots transatlantiques se voulaient les ambassadrices du cinéma français aux Etats-Unis. Aux séances réservées aux passagers durant le voyage, on ajouta vite des séances à quai, en rade de New York, destinées à ouvrir les yeux des Américains sur les films *made in France*. A droite, la salle de cinéma du paquebot *France* conçue par Georges Peynet, l'architecte notamment responsable du *lifting* de tout le parc Gaumont.

sait où», son style «paquebot», avec ses formes aérodynamiques, ses coursives et ses hublots. L'architecture des cinémas, désormais, s'est libérée de celle des théâtres, la disparition progressive des attractions sur scène et la conversion aux nouveaux formats ayant définitivement rompu les amarres avec le spectacle vivant.

La province vit au même rythme, avec de nombreuses ouvertures vers la fin des années cinquante : des salles au goût des Trente Glorieuses, donc ultramodernes, qui affichent une foi sans faille en l'avenir du spectacle sur grand écran.

Qualité française oblige, on s'émerveille devant la salle de cinéma du paquebot *France* (1962) ou devant le cinéma «automatique» construit dans l'aéroport d'Orly (1961). Et, pour la première fois en France, le cinéma prend l'avion, avec la projection de longs métrages sur les vols transatlantiques d'Air France (1966).

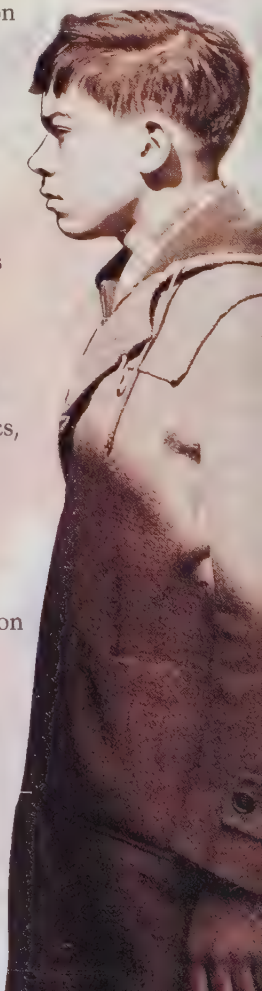
Enfin le cinéma prend la voie des airs : en mai 1966, Air France annonce fièrement ce nouveau service destiné aux passagers des vols long-courriers, sur le modèle des compagnies américaines. Vingt Boeings sont dans un premier temps équipés de deux projecteurs 16 mm par appareil, situés à l'avant et à l'arrière des cabines. La séance qui a lieu après le repas, est alors payante. Ci-dessus, une projection de *Viva Maria* sur un vol Air France en 1966.

Or-ga-ni-sa-tion

Le Centre national de la cinématographie, créé fin 1946 sur les cendres du COIC, exerce un contrôle des recettes auquel la profession restera longtemps rétive. Il gérera les différents fonds d'aide au cinéma à venir : le principe repose sur une répartition générale de la taxe instaurée en 1948, dont les salles bénéficient en partie. Cinq ans plus tard, le système est remplacé par la loi d'aide au développement, en vigueur jusqu'en 1959.

L'heure est plus que jamais à la revendication musclée, et la Fédération nationale des cinémas français, créée en janvier 1945 pour tenter de réunir les forces syndicales centrifuges de l'exploitation, envoie dès les lendemains de la Libération des signaux forts aux pouvoirs publics, sur le terrain habituel des taxes comme sur celui de la nouvelle législation des salles et des prix, ou sur celui, traditionnel aussi, de la concurrence du secteur non commercial. La profession obtient de l'Etat une augmentation régulière du ticket de cinéma, laquelle compense et dépasse les effets cumulés de l'inflation et de la baisse du nombre des spectateurs. Le prix des places devient un sujet de débat permanent, d'autant plus qu'il est désormais inclus dans le fameux «panier de la ménagère» des statistiques nationales.

Si cet adolescent figé devant un cinéma rappelle tant Truffaut jeune, c'est que l'image de promotion (bandes-annonces, affiches, photos) a gardé la même puissance sur le public, le persuadant qu'il va voir le plus beau film du monde.



TOUR EIFFEL **1.763.000** entrées
REX **1.137.000** »
MUSÉE DU LOUVRE **814.000** »

Le Rex écrase le Louvre mais pas la tour Eiffel : il a le rang, comme le Gaumont Palace, de monument que l'on visite volontiers lors d'un passage à Paris.

Autre sujet de querelles épiques : le respect des accords Blum-Byrnes (1947), visant, au moment où la production américaine de cinq années de guerre déferle sur l'Europe, à imposer aux salles un quota de semaines consacrées au cinéma français. Cette mesure de protection de la production nationale sera dans les faits bien peu respectée.

Enquêtes sur un public fidèle

Dis-moi où tu t'assieds, je te dirai qui tu es : le choix de la place est révélateur du budget de chacun, mais aussi d'une stratégie de vision des films parfois très élaborée.

Qui est, au début des années cinquante, le spectateur de cinéma ? Vieille question insoluble, tant la notion d'un «grand public» indéterminé prime dans les mentalités. Pour la première fois, la profession tente de mesurer rationnellement, grâce aux progrès des sondages, les aspirations de sa clientèle. Deux enquêtes sont effectuées coup sur coup, en 1948 et 1949, par le Gaumont Palace et par le Rex de Paris. On s'intéresse peu aux critères démographiques et sociaux (âge ou profession des spectateurs), mais surtout à leurs habitudes de fréquentation, à leurs goûts.

L'enquête Gaumont, effectuée sur les spectateurs de la salle, montre un public extraordinairement fidélisé (90 % des interrogés sont déjà venus dans la salle au cours des derniers mois), venu parfois de loin (24 % de la banlieue, 5 % de la province) et très attiré par les attractions. Le sondage du Rex, lui, est réalisé sur un échantillon de population large :

88 % des Parisiens sont des spectateurs réguliers de cinéma, qui disent vouloir «se délasser l'esprit» (38 %) presque autant que voir un film particulier (38,4 %), et en majorité n'attendront pas d'un nouveau film qu'il passe dans leur quartier pour le découvrir. Chiffre énorme, trois Parisiens sur quatre déclarent avoir déjà été au Rex, la proportion s'amenuisant chez les plus pauvres.

Du ciné-temple aux salles de quartier, la hiérarchie des sorties de films et du prix des places est encore pour une vingtaine d'années un élément fort de structuration du marché, comme en témoigne le succès colossal de certains films en exclusivité absolue.

L'heure de gloire de la cinéphilie

L'après-guerre et ses prolongements sont aussi l'âge d'un nouveau regard porté sur le cinéma, dans la lignée des courants esthétiques nés dans les années vingt. Le mouvement a pour moteur le formidable engouement des nouvelles générations pour des images jusque-là invisibles : la production américaine par exemple, bloquée sous Vichy, ou les chefs-d'œuvre soviétiques, souvent interdits depuis plus longtemps encore.

Le cinéma reste une extraordinaire ouverture au monde, vu sous un jour nouveau après l'indicible horreur de la guerre : comme le pressent en 1946 le vieux routier de la caméra

Lancés par quelques pionniers (ci-dessous, un article de François Truffaut consacré à son maître, Renoir, dans un bulletin dirigé par Maurice Scherer, alias Eric Rohmer), les ciné-clubs sont le fer de lance de cinéphilie militante. Bientôt organisés en puissantes fédérations, ils marqueront toute la génération des «ciné-fils» (Serge Daney) de l'après-guerre.

MENSUEL. — N° 5

3e ANNEE

Ciné-Club du Quartier Latin

BULLETIN INTÉRIEUR DU C.C.Q.L. (ASSOCIATION DÉCLARÉE SOUS LE N° 13.209)
Rédacteur en chef : Francis BOUCHET - Directeur : Maurice SCHERER
COURRIER : Ciné-Club du Quartier Latin, 16, rue de l'Abbé-de-l'Epée, Paris (5e)

La Règle du Jeu

Pour ceux qui considèrent la Règle du Jeu comme le plus grand film de l'histoire du cinéma, la projection intégrale du chef-d'œuvre de Renoir au C.-C.Q.L. fut un événement. Nous ne connaissions de la Règle du Jeu qu'une version plus ou moins atrophiée selon les salles dans lesquelles on pouvait trop rarement la voir.

Cette copie comporte treize scènes ou séquences et quatre plans qui ne figurent

Brève présentation des films du mois

Nous attirons l'attention de nos membres sur :

TILLIES PUNCTURED ROMANCE : Une utopie se réalise et le C.-C. Q. L. vous présentera ce premier grand film de Charlie Chaplin (Réalisation de Mac Sennet, 1914, avec Mabel Normand, Al St John (Pierrot), Chester Conclin et Marie Dressler). Au même programme : « Charlot Dentiste » peu connu lui aussi.

JAMMIN THE BLUES :

Un film de jazz qui est en même temps du très bon cinéma.

Au même programme : courts métrages de Duke Ellington, Lester Young, Illinois Waller, Cab Calloway voire

utopique avec Aubervilliers, d'Elie Lotar qui sera présenté en fin de programme.

LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY d'Albert Lewin

Le portrait de Dorian Gray, adaptation extrêmement fidèle de l'œuvre d'Oscar Wilde. Le film nous révèle Albert Lewin qui sans prétendre au génie nous présente des images où le détail est au scrupuleusement observé que chez Cau Renoir ou Ford son interprète.

« Moana » et « Nanouk » ne sont que des documentaires sur les Polynés et les Esquimaux. Ce sont les d'aventures les plus beaux qui soient

Frédéric C. FROESCH

Marcel L'Herbier, le septième art vit «son retour d'enfant prodigue au pays du réel». Cette ambition humaniste n'est pas étrangère au développement considérable des ciné-clubs, qui se multiplient à partir de 1946 dans tout le pays et connaissent leur apogée dans les années soixante. Avec dix fédérations officiellement reconnues et des centaines de milliers d'adhérents, cette forme d'exploitation non commerciale exigeante propose un nouveau regard sur les images mouvantes, non exempt de visées pédagogiques.

Au cœur du mythe, le saint des saints : la Cinémathèque française de Henri Langlois, qui collecte et projette les bandes disparues. L'avant-garde se presse aux projections, organisées d'abord au Cercle du cinéma, rue Troyon puis rue de Messine (1948), et enfin au palais de Chaillot,

La presse de cinéma, en plein boom tant à l'échelle locale que nationale, traduit également l'ampleur de cette fièvre «cinémane».

FRANCE : 30 F.
ÉTRANGER : 35 F.

Ciné-Club

ORGANE DE LA FEDERATION FRANÇAISE DES CINE-CLUBS

2e ANNEE
FEVRIER 1949
N° 5

Directeur : Raymond BARDONNET
Rédacteur en chef : Claude SOUEF
Rédaction - Administration
2, rue de l'Elysée - Paris-8e
Téléphone ANJou 91-54
Le N° 15 fr

VERS UN CINEMA SOCIAL

PAR JEAN VIGO

... 14 juin 1930, au théâtre du Vieux Co... ...bier, devant le Groupement des Spectateurs d'Avant-Garde, Jean Vigo présenta son ... film — il n'avait encore tourné que ... là — A propos de Nice, point de vue ... documenté. Il le fit précéder d'une courte ... qui allait exprimer, en quelques ... sur le cinéma et sur la société les vérités essentielles. Il avait alors vingt-cinq ans.

... pensez bien que nous n'allons ... semble découvrir l'Amérique ... indiquer tout de suite la ... exacte des mots que ...

... même pas une machine pneumatique à faire le vide.

Se diriger vers le cinéma social, ce serait consentir à exploiter une mine de sujets que l'actualité viendrait sans cesse renouveler.

Ce serait se libérer des deux paires de lèvres qui mettent 3 000 mètres à s'unir et presque autant à se décoller.

Ce serait éviter la subtilité trop artistique ...

... Chien Andalou de Luis Bunuel, œuvre capitale, disait-il, et, sous l'angle social, précise et courageuse ».

Puis, il reprenait :

Mais je désirerais vous entretenir d'un cinéma social plus défini, et dont je suis plus près : du documentaire social, ou plus exactement du point de vue documenté.

Dans ce domaine à prospecter, j'affirme que l'appareil de prise de vues est ...

Sommaire

Dans ce numéro :

Jean Vigo
Claude Aveline
Francis Jourdain
Jean Painlevé
Boris Kaufman
Marc Maurette

où plusieurs futurs cinéastes se forment en vrac à l'histoire du film. La vie du cinéphile est une course éperdue d'une salle à l'autre, une boulimie d'images qui lui fait absorber jusqu'à cinq ou six films par jour.

Siné-ciné

Loin d'être marginal, le phénomène attirera de nombreux spectateurs aux chefs-d'œuvre retrouvés du cinéma tout comme à ses tendances nouvelles, à tel point qu'un secteur particulier de l'exploitation, l'Art et Essai, est officiellement créé en 1955 : de 5 salles en 1955, il passe à 127 onze ans plus tard.

A ces cinéphiles intransigeants, il faut un code de conduite : à la fin des années cinquante, le critique Ado Kyrou et le dessinateur Siné publient un savoureux *Manuel du parfait petit spectateur*. Ce bréviaire très libertaire indique au spectateur comment s'asseoir (aux premiers rangs bien sûr, place des enfants), comment se comporter (pour éviter par exemple la peu accorte ouvreuse) et

La Cinémathèque (ci-dessous, la grande salle du Palais de Chaillot) est la Mecque des cinéphiles qui se réunissent à heures fixes pour célébrer avec l'intransigeant et fantasque maître des lieux, Henri Langlois, le culte des images. Né d'un ciné-club en 1936, le Musée du cinéma, fondé par Langlois et par le metteur en scène Georges Franju, veut sauvegarder et montrer le patrimoine cinématographique. Les cinéastes de la Nouvelle Vague ont assidûment fréquenté la Cinémathèque, véritable école pour aspirants réalisateurs.

surtout comment saboter la projection des films jugés indignes, avec un arsenal qui va des cris d'animaux au détournement des dialogues.

La cinéphilie n'est jamais neutre et, dans ces années de grands débats, révèle des opinions tranchées. La place à laquelle on s'assoit, pour y revenir, peut révéler l'appartenance à un clan ou à une revue : près de l'écran, pour les *aficionados* et les esthètes qui veulent au maximum être plongés dans les images, plus vers le fond, pour ceux qui, moins impliqués, ont surtout une vision sociologique et distanciée des images mouvantes.

Tandis que le paradis des cinéphiles perdure, le monde du cinéma se prépare à de nouveaux bouleversements. La chute de la fréquentation se stabilise à la fin des années soixante, tandis que sont construits les premiers cinémas à salles multiples.

"Ayez le courage de hurler votre amour du cinéma, votre haine du cinéma qu'on vous impose. Le cinéma est censé être fait pour vous. Il vous appartient. Donc, vous avez tous les droits sur lui; vous avez aussi (peut-être) le pouvoir de le sauver. Cessez d'être le «cochon de payant» pour devenir la terreur des ennemis du cinéma que nous aimons.**"**

Kyrou et Siné
Manuel du parfait petit spectateur

Manuel du cinéphile appliqué, le livre de Kyrou et Siné (couverture ci-contre) prétend permettre au spectateur de se réapproprier le 7e art : aux guérilleros du cinéma, Kyrou suggère de nombreuses méthodes d'action, du papier de caramel ostensiblement froissé pendant un mauvais film à la fausse crise mystique face à une intrigue saint-sulpicienne. Et de conseiller : «Sortons de la salle, furieux, exaltés, prêts à élever des barricades. Cessons de considérer le cinéma comme une parenthèse. Il est avant tout levier, moteur de vie.»

L'«invention sans avenir» des frères Lumière aborde aujourd'hui son second siècle, au temps des «nouvelles images» et du virtuel. Et l'exploitation, pour maintenir la puissance du cinéma en salle – cette expérience unique entre toutes –, vit aujourd'hui une phase de mutation et de concentration. Crise, reconversions, restructurations? «Et pourtant, elle tourne!»

CHAPITRE V
VERS LE SECOND SIÈCLE (ANNÉES 1970-ANNÉES 1990)

Le parc des salles françaises, en nette diminution, apporte deux réponses au double défi de la chute des entrées et de l'apparition des nouveaux médias : la multiplication des écrans (page de gauche, la régie centrale du complexe Cézanne à Aix-en-Provence vers 1975) et le maintien d'un secteur Art et Essai combatif (ci-contre, la caisse du Racine, à Paris).

Bulldozers et multisalles

Stabilisée de 1969 au début des années quatre-vingt autour de 180 millions de spectateurs par an, la fréquentation connaît une nouvelle chute vertigineuse (moins 40 %) au cours de la décennie, tandis que le nombre des établissements voués au cinéma s'effondre lui aussi presque de moitié, des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, le mouvement laminant les salles de quartier et de petite agglomération.

Une double révolution est passée par là, qui concerne tant la restructuration du parc que la concentration croissante de l'exploitation et de la distribution aux mains d'un nombre limité de grands groupes. Comme d'autres secteurs industriels, le cinéma vit une crise majeure, qui a modifié totalement les contours du paysage, et condamné en trente ans près de 3 500 établissements à la fermeture.

La clé de cette reconversion, c'est la transformation des anciens ciné-temples ou des salles

C'est «la dernière séance» selon Eddy Mitchell, et le lamento des salles de quartier devenues supérettes ou garages (ci-contre, murée, une salle du Nord à la «modernité» désormais condamnée). Hors des centres-ville et dans les petites agglomérations, les restructurations des années soixante-dix signent la mort d'un certain cinéma de proximité : des milliers de lieux de mémoire collective doivent soit se transformer soit disparaître.

plus modestes en complexes multisalles. Ce mouvement, amorcé à la fin des années soixante, se généralise vers 1971. On dépèce alors la plupart des grands cinémas pour construire dans chacun d'entre eux plusieurs salles de capacité moindre : ainsi, le Paramount Opéra, jadis fier de ses 1 920 places, est débité à partir de 1973 en 2, puis en 5 salles deux ans plus tard. Tandis qu'en banlieue parisienne, véritable épicentre du mouvement, de nombreuses multisalles sont bâties *ex nihilo* dans les centres commerciaux qui prolifèrent, toutes les villes sont touchées : à Marseille, en 1971, le Mini K7 bat un record européen en proposant, comme son nom l'indique, 7 films à l'affiche. L'ancien Gaumont Palace de Toulouse abrite à son tour 3 salles en 1973, 5 en 1975.

Jusqu'à 9 salles à la même enseigne (ci-dessus, le Cézanne d'Aix-en-Provence, aménagé en 1975) : les nouveaux complexes jouent en toute rationalité économique la carte de la multiplication de l'offre et de la concentration des équipements. La capacité moyenne des salles françaises tombe en chute libre (moins de 200 places en 1976) : voici venu le temps des mini-salles.

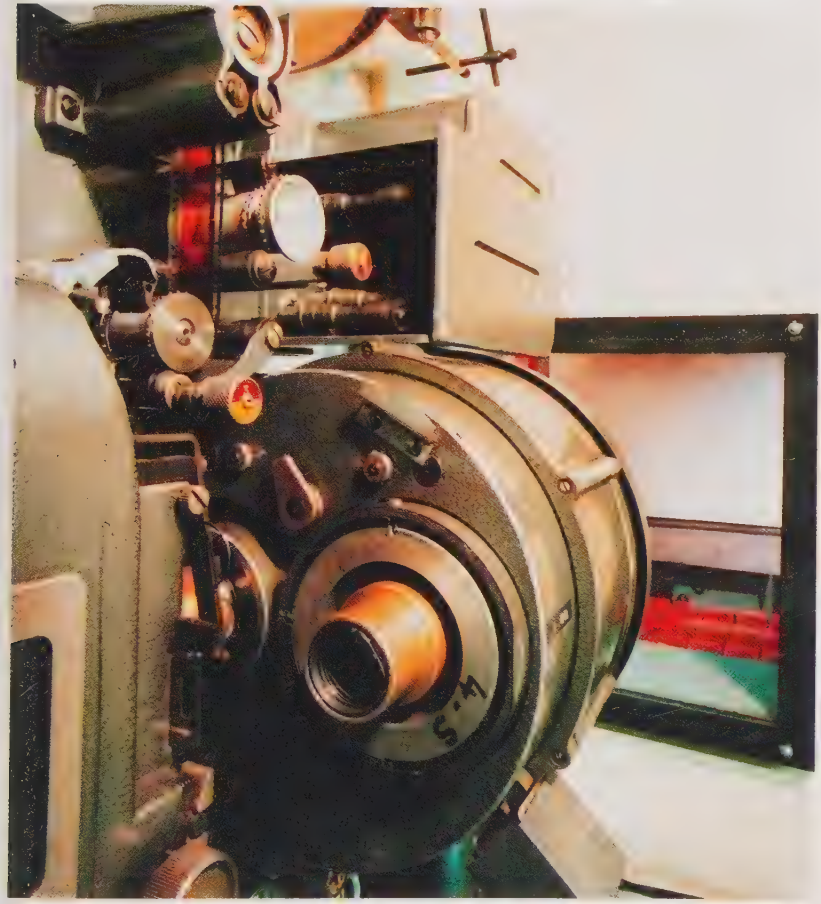
La tentation de l'inconfort

Ces salles introduisent une nouvelle esthétique très fonctionnelle, sans grand cachet architectural, et un style décoratif où dominent sans gloire le skaï et les velours orange ou marron chers aux années «pop». Ce découpage permet de rentabiliser davantage

l'espace occupé et les frais de fonctionnement, tout en proposant plus de films à voir pour un nombre équivalent de fauteuils, alors que les anciens «supercinémas» jouent désormais à salle aux deux tiers vide. Mais le prix à payer est une altération constante du confort de vision et d'audition.

La phase la plus aiguë du phénomène verra la création de microcinémas, dont les cinéphiles finiront par se détourner, lassés de voir les films sur des écrans minuscules et avec un son médiocre, exaspérés par les incidents de projection liés à la diminution drastique du personnel, un seul opérateur gérant simultanément 3 à 6 cabines. Si le nombre de cinémas diminue (une centaine aujourd'hui à Paris contre trois fois plus il y a trente ans), le nombre d'écrans se stabilise durablement autour de 4 500 pour l'ensemble du pays. Une nouvelle géographie urbaine du cinéma se crée, notamment à Paris, où les salles d'exclusivité s'implantent rive gauche, à Montparnasse ou dans le Quartier latin.

Fini, pour un temps, le règne du velours (ci-dessous, une publicité qui offrait à chaque lecteur du *Film français* un vrai morceau de tissu, collé sur la page du journal, en échantillon) : l'heure est aux matériaux «modernes» et aux tons criards, pour des cinémas de plus en plus souvent implantés en périphérie, et dont l'architecture standardisée ne vise guère qu'à la fonctionnalité (ci-contre, une salle UGC des Ulys, en banlieue parisienne). Ces nouveaux établissements, permanents (le spectateur retardataire peut «rattraper» à la séance suivante le début de film qu'il a manqué), marquent également le déclin radical des «premières parties» et la disparition des actualités et des courts métrages, au profit de la publicité.



Feu l'exclusivité

Parallèlement, le système même de l'exclusivité, déjà menacé à la fin des années soixante, disparaît complètement : les films de plus en plus tendent à être présentés d'emblée au même moment tant au flâneur des Champs-Elysées qu'au client d'un centre commercial de la périphérie ou au spectateur d'une ville moyenne : pour certains grands succès, il arrive aujourd'hui que plus de 500 copies soient mises en

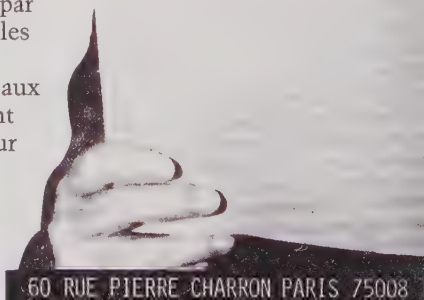
Cliquetis et ronronnements du projecteur, pinceau de lumière trouant la nuit de la salle, rien dans le dispositif cinématographique n'a fondamentalement changé depuis les frères Lumière (ci-dessus, la cabine du Comœdia de Lyon).

circulation le même jour. Si l'offre est plus diversifiée, la carrière des films, en toute logique, devient de plus en plus courte, une fois aboli le long circuit qui les menait des cinémas de prestige aux petites salles.

L'instauration du Ciné-Chiffres, en 1973, ouvre la voie au pouvoir absolu des statistiques : on s'habitue dès lors à juger du succès futur d'un film en lisant ses chiffres d'entrées de la première semaine, voire du premier jour à Paris. Les anciennes salles de quartier qui difficilement subsistent se convertissent souvent à des genres spécifiques : karaté, horreur ou, à la faveur de la vogue érotique des années de libération des mœurs, pornographie, vite contrôlée et surveillée par la loi «X» de 1975.

Dans les années soixante-dix, les résultats hebdomadaires d'audience fournis par Ciné-Chiffres (ci-dessous) deviennent la bible des distributeurs et des exploitants. A la différence des Etats-Unis, la France comptabilise encore les entrées et non les recettes brutes.

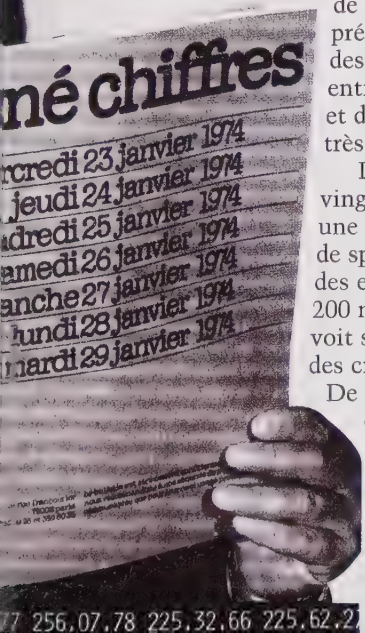
L'exploitation, désormais, est dominée par les grands groupes, au terme d'un processus de concentration jusque-là jamais vu dans le cinéma. Trois grandes ententes se partagent, dans les années soixante-dix, le secteur le plus rentable du marché : le groupement d'intérêts économiques Pathé-Gaumont, fondé en 1968; le circuit Parafrance des frères Siritzki, allié notamment à Paramount et à Publicis mais qui fera faillite en 1985; et le réseau de salles de l'UGC, cédé par l'Etat en 1971 et dirigé par Jean-Charles Edeline. Ces groupes ont un poids considérable face aux producteurs et aux distributeurs, et les indépendants sont souvent contraints de leur confier leur programmation, sous peine de voir compromis leur accès aux films les plus intéressants.



La trinité Gaumont-Pathé-UGC

Possédant 15 % des cinémas et programmant vers 1990 un quart des salles françaises, mais les plus profitables, les trois groupes Gaumont, Pathé et UGC constituent selon leurs détracteurs un oligopole de fait, qui rend préoccupante la situation des indépendants, partagés entre une volonté d'union et des réflexes parfois très individualistes.

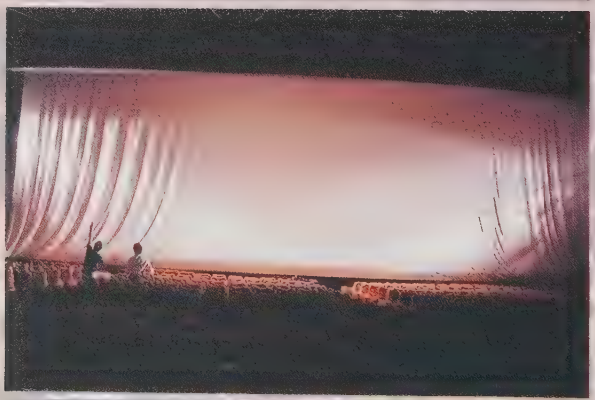
La décennie quatre-vingt, qui correspond à une nouvelle hémorragie de spectateurs (le nombre des entrées par an passe de 200 millions à 120 millions), voit se tarir le phénomène des créations de multisalles. De nouveau, au moment où l'offre audiovisuelle connaît une véritable explosion (nouvelles chaînes de télévision, câble et vidéo), le public demande



La vogue du film pornographique gagne la France entière, à tel point que *Le Film français* évoque en 1975 une véritable «course au sexe». Le succès de ce secteur très spécial, qui représente alors jusqu'au quart des entrées, entraîne la reconversion de nombreuses salles durant toute la décennie. Aucune ambiguïté sur le titre des films, souvent rédigé sur le mode de la petite annonce. Si la loi de 1975, qui surtaxe les films classés «X», n'enraye guère le mouvement, la pornographie en salles sera tuée par le développement du marché vidéo : ci-dessus, en 1987, un des tout derniers cinémas spécialisés de Paris, rue de la Gaîté.

“Un cinéma est un lieu public où chacun se sent seul; devant sa télé, que chacun regarde chez soi, on se sent tout le monde. Le grand écran vouvoie, mais pour ménager des tête-à-tête; le petit tutoie, mais pour prendre en masse.”

Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, 1992



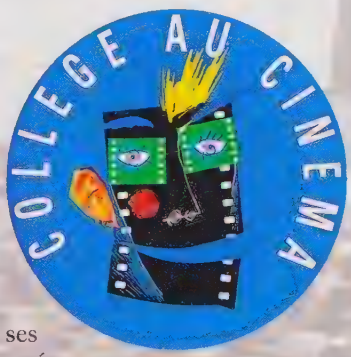
Lancée en 1988 pour la sortie du *Grand Bleu*, la formule «Grand large» du Rex de Paris joue la carte du gigantisme. Un écran de 275 mètres carrés (on voit ci-contre trois phases de son installation) descend à chaque séance des cintres pour occuper toute la largeur du balcon : une expérience saisissante d'immersion dans l'image.

En fond, la salle Gaumont Grand Ecran de la place d'Italie à Paris. Avec 700 places, elle accueille presque dix fois moins de spectateurs que feu le Gaumont Palace, rasé dans les années soixante-dix.

des conditions de projection plus spectaculaires pour prendre le chemin des salles obscures. En témoignent, à Paris, le succès du Max Linder, restructuré par des exploitants indépendants en 1987, la création au Rex de la formule «Grand Large» ou l'ouverture par Gaumont en 1992 d'une salle à écran géant, place d'Italie – les deux plus grands écrans de France.

Les grands circuits investissent massivement une nouvelle fois pour redonner à leurs salles des conditions optimales de vision et d'audition, prenant en compte les nouvelles technologies : son Dolby dans les années quatre-vingt, puis systèmes THX et ouverture au son numérique pendant la décennie suivante. Les «salles prestige» d'UGC ou la formule «Gaumont Rama» (1986) voient naître une nouvelle génération de salles standardisées offrant un meilleur confort. Dans la foulée, un certain nombre d'exploitants indépendants ou locaux font preuve d'imagination et de dynamisme pour se moderniser et changer de régime.

Par de multiples actions promotionnelles (ci-dessus, le logo de l'opération *Le cinéma part en vacances*; ci-dessous, celui du *Collège au cinéma*, deux manifestations s'adressant à un public adolescent) et une politique offensive de tarifs réduits, le triple engagement de la profession (qui tous les ans organise la Fête du Cinéma), des pouvoirs publics et de l'école vise à maintenir le goût du cinéma en salles : une manière de former une nouvelle génération de spectateurs.



L'enjeu de la culture

La création, en 1983, de l'Agence pour le développement régional du cinéma (ADRC), qui aide financièrement les établissements des petites localités grâce à des fonds publics gérés par le CNC, permet à plusieurs cinémas de sortir du rouge et finance des créations ou des rénovations de salles. On assiste également au passage de nombreuses salles sous le contrôle des collectivités locales, soucieuses de conserver ses chances à cette forme de loisirs culturels menacée. Ainsi naît, en province et en périphérie, un secteur très dynamique de salles municipales, qui tentent plus de répondre à une demande culturelle qu'aux lois du marché.

Les différentes opérations promotionnelles mises en place par les exploitants ou par les collectivités, et qui culminent chaque année avec la Fête du cinéma, tentent de ramener les spectateurs vers les salles et de les fidéliser. La bonne santé des nombreux

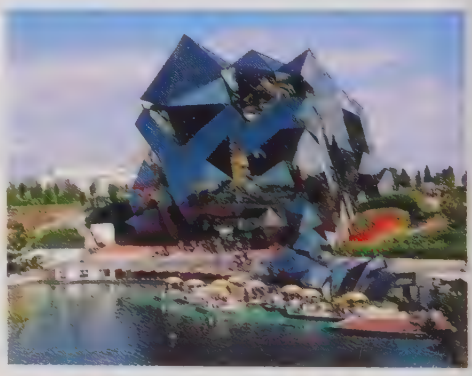
festivals organises dans tout l'Hexagone temoigne aussi de l'engouement cinéphile.

La composition du public, il est vrai, s'est profondement modifiee depuis les année soixante. Desormais, à l'exception notable du public jeune en quête d'emotion forte, un Français sur deux seulement va au cinema, devenu un loisir culturel qui touche surtout la population urbaine aisée et cultivée. Un effort considerable a été fait pour «cibler» les spectateurs, suivant les règles du marketing publicitaire. Le grand public n'est plus, alors même que le cinema, ou du moins son image, n'a jamais autant été auréolé de prestige.

La quadrature du cercle

Pour certains circuits, l'exploitation en salles n'est désormais plus qu'une étape, contrôlée par des entreprises intégrées à de vastes groupes de communication. Et la profession doit jouer sur une double carte : préserver le public des grandes productions hollywoodiennes et des comédies «à la française» qui dominent le marché, et satisfaire les «résistants» cinéphiles les plus exigeants, occupants opiniâtres de la «niche» en pleine expansion que constituent les salles d'Essai et de Recherche. Souvent celles-ci font preuve de vivacite et d'originalite dans leurs programmations ¡comme le reseau Action à Paris ou les salles Utopia

L'attrait pour les nouveaux procédés ramène le cinema à ses origines. Celles d'une attraction fascinante reposant sur un effet de realite toujours plus epoustouflant : ci-dessous, la salle Cinemax du Futuroscope de Poitiers dont l'ecran est haut de 27 mètres. Le succès de ce parc, qui combine habilement sensationnel et pedagogie, temoigne d'une nouvelle soif d'images, de même que la reussite à Paris



de la Geode, à droite la salle Omnimax à ecran semi-spherique qui place le spectateur au centre du film.

Les cinémas de répertoire les plus dynamiques jouent aussi la carte de la modernité et du confort : ci-contre, la salle panoramique Henri Langlois du Grand Action, repaire prisé par les habitués du Quartier latin. Avec ses 6 salles parisiennes, le circuit Action incarne une cinéphilie ambitieuse et passionnée.

dans le Midi) et se regroupent en associations afin de faire face.

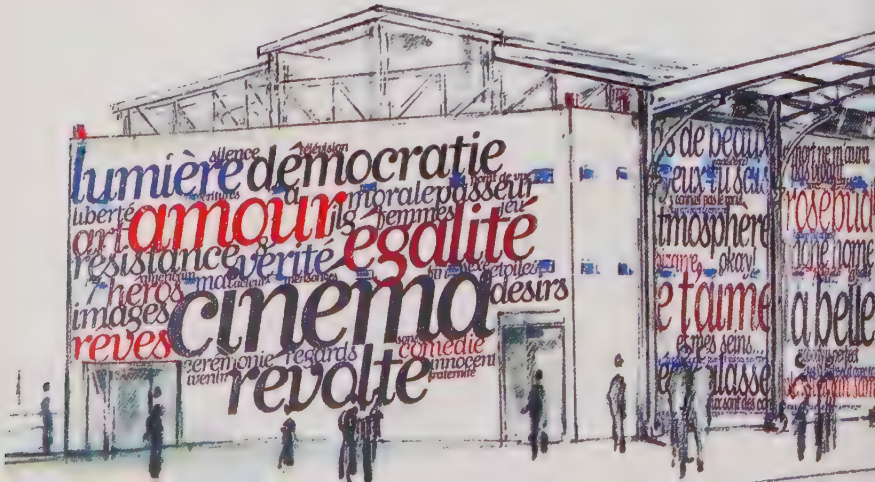
Autre enjeu, l'équilibre entre la production hollywoodienne et les films français (passés en une décennie de 50 % à 35 % des entrées aujourd'hui) est un sujet inépuisable de polémique. Cent ans après sa naissance, le cinéma retrouve paradoxalement en partie sa vocation d'origine, celle de spectacle forain destiné aux amateurs d'émotions fortes : en témoignent le succès, à Paris, de la Géode de La Villette (1 million d'entrées par an) ou, à Poitiers, celui du Futuroscope, parc de loisirs de l'image, de même que le recours de plus en plus fréquent des grands parcs à thèmes aux attractions cinématographiques.

La tendance la plus récente de l'exploitation, qui n'est pas sans soulever débats et polémiques, est celle des «multiplexes», ensembles d'une quinzaine de salles situés souvent en périphérie des villes. On y retrouve la volonté de confort et le nombre total de places des anciens ciné-palaces (2000 à 4 000 fauteuils par complexe) et le principe de diversification de l'offre naguère prôné par les multisalles.

Les multiplexes prennent leur envol. En page de droite, une promotion pour le Gaumont de Valenciennes, ouvert en 1996 : un ensemble de 15 salles classiques plus une salle dynamique Imax. Cette révolution des «mégacinémas», dont on commence seulement à mesurer l'onde de choc, suscite des préoccupations neuves dans la profession, surtout dans les villes et les quartiers déjà fortement équipés (ci-dessus, l'enseigne du complexe UGC des Halles, à Paris).

Une autre façon d'être au monde

Ces ciné-cités, qui se multiplient depuis 1994 à Paris comme en province (le record a été battu en 1996 avec le Kinépolis de Lille, qui propose 23 salles), entendent d'autre part être des centres de loisirs complets, associant restaurants, bars, salles de jeux et espaces cyber, en un dispositif qui combine le cinéma traditionnel et les «nouvelles images». Ces cinémas géants, qui visent chacun 1 million de spectateurs par an, et pour certains le double, seront-ils, comme on les en accuse parfois, des «porte-avions» hollywoodiens, la métaphore navale ayant décidément la vie longue en matière de cinéma? Affirmeront-ils définitivement la puissance des grands circuits? Ramèneront-ils au cinéma un public qui n'y allait plus? Quelle sera la nouvelle donne entre cinémas de centre-ville et cinémas de périphérie?



Le cinéma en salle, après une grave crise, semble être de nouveau à la veille d'un tournant. La fréquentation, au milieu des années quatre-vingt-dix, se redresse avec environ 130 millions de spectateurs par an, et les analyses les plus optimistes prévoient un retour possible à 150 millions ou 180 millions d'entrées annuelles. En cent ans de mutationss, parfois douloureuses, s'adaptant à chaque «crise» à son environnement culturel, économique et technologique pour mieux rebondir, le cinéma a su conserver intact auprès du spectateur son pouvoir de séduction et de fascination, du badaud de 1896 s'émerveillant à la vue des bandes Lumière au public de l'an 2000 (quel écrivain de science-fiction des années 1950 aurait parié sur la survie du cinéma?), du spectateur grand public au cinéphile pointu. Sans doute est-ce parce que, comme l'écrivait Jean-Louis Schefer, «les images nous choisissent invariablement au même âge», non une enfance réelle mais «une sorte de transition de l'enfance qui demeure immuablement attachée à la première rencontre qui a eu lieu ici même», au cœur de la salle de cinéma. Une autre façon en somme pour le spectateur, entre projection et identification, d'*être au monde* – et d'être à son image.

Fortement implanté à Paris, où ses salles représentent 10% du marché, l'indépendant Marin Karmitz ouvre fin 1996 le long du bassin de La Villette le 14 Juillet-sur-Seine (dessin ci-dessous), qui prône la convivialité cinéphile dans un arrondissement d'où toute salle avait disparu. La façade du nouveau complexe est couverte de mots clés et de répliques de films célèbres, du «Atmosphère» d'Arletty au «Dégueulasse» de Jean Seberg – une façon de ramener chaque spectateur à son cinéma intime, à ses propres «histoires de voir».

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

Le cinéma va-t-il trop loin?

La question des effets du cinéma n'est pas neuve : ligues de vertu et groupes de pression la posent depuis ses origines, craignant de voir naître une «école du vice» qui saperait les bases des institutions traditionnelles en pervertissant les esprits. Vieille mais inépuisable question du pouvoir des images, sans cesse reposée. Parallèlement, on pressent sur le mode de la science-fiction l'avènement d'un «cinéma total» aux effets non moins pervers.

La presse professionnelle, aux aguets, mène ardemment le combat contre les «cinéphobes» de tout poil, politiciens dénonçant les «embusqués» de la Grande Guerre (que l'on retrouverait précisément dans les cinémas) ou instituteurs courroucés par l'«école du crime» qui vient concurrencer leur saines maximes. Dans ces âpres polémiques, on fait feu de tout bois, surtout comme ici dans le contexte cocardier de 1917.

Le sénateur et l'oisiveté coupable

Les campagnes systématiques comme celle que l'on mène dans certains milieux contre le cinéma, aboutissent fatalement à créer une sorte d'ambiance maladive, quelque chose comme une phobie contagieuse qui gagne insensiblement toutes les couches sociales; et s'attaque aux esprits les plus sérieux et les mieux équilibrés. […] Jugez-en plutôt par cet extrait – emprunté au *Journal*

officiel – du discours de l'honorable sénateur Bérenger :

«Dans les classes privilégiées par la grande fortune, il y a un certain nombre d'inoccupés. Nous les voyons, soit dans les stations estivales ou hivernales, soit dans les fêtes de bienfaisance ou de charité, où ils apportent leurs brillants numéros à des représentations en faveur de nos glorieux blessés, soit dans ces prestigieuses randonnées en automobile à travers la France, où ils entretiennent, paraît-il, une forme de la vie économique; nous les voyons aussi dans nos grands cinématographes, dans nos établissements de plaisir.»

Voilà donc le grand mot lâché! Les privilégiés de la fortune forment à en croire M. Bérenger, la clientèle des «grands cinématographes» (*sic*); c'est là qu'ils vont cacher à la faveur de l'ombre et du silence leur coupable oisiveté. Conclusion : fermons les cinémas, nous aurons du même coup récupéré, pour la défense nationale, des bataillons d'embusqués! [...]

Des oisifs, où donc M. Bérenger en trouvera-t-il parmi les poilus – permissionnaires ou blessés – qui viennent au Cinéma chercher pendant quelques minutes l'oubli des horreurs du front ou des souffrances de l'hôpital, parmi les parents qui les accompagnent ou parmi ceux qui, en attendant les leurs, rompent dans une distraction, bien innocente la plupart du temps, les angoisses de leurs âmes impatientes d'un retour chaque jour retardé. Des oisifs, en admettant que M. Bérenger en découvre quelques-uns au cinéma, pourra-t-il, le jour où l'autorité, en vertu du projet cher à son cœur, les aura mobilisés, les empêcher d'aller, leur labeur terminé, demander à l'écran un peu de détente morale et un dérivatif à leurs ennuis?

Ciné-Journal, 19 mai 1917

Intérêts et faiblesses des directeurs de cinémas, vus par le syndicat des instituteurs

L'Association professionnelle des institutrices et instituteurs publics de la Seine, considérant :

Que le cinéma, par sa vulgarisation, exerce sur le public une vive impression, et qu'il a, par cela même, sur les enfants et les jeunes gens une influence considérable;

Que la représentation de certains films ne peut que causer des troubles fâcheux sur l'imagination des enfants, et risque de compromettre les efforts des éducateurs pour développer les idées saines et élevées;

Que quelque respectables que soient les intérêts particuliers des entrepreneurs de cinéma ils doivent être subordonnés à l'intérêt général.

Emet le vœu :

Que soient interdites les représentations de films ayant pour sujet les crimes, exécutions capitales, scènes de débauche et d'ivrognerie, cambriolages, romans policiers, et en général toutes scènes ayant un caractère immoral, scandaleux ou licencieux;

Que soit interdite à tous les mineurs de moins de seize ans l'entrée des spectacles cinématographiques non qualifiés éducatifs ou récréatifs par l'autorité compétente;

Décide :

De faire une démarche auprès de M. le Préfet de Police pour obtenir ces interdictions dans le département de la Seine;

De demander à la Fédération des amicales d'instituteurs d'agir auprès de M. le ministre de l'Intérieur afin qu'il donne les ordres nécessaires à tous les préfets pour que la mesure d'interdiction

Périodique sur le cinéma édité depuis 1903 par le groupe catholique la Bonne Presse.

devienne générale et s'étende à tous les départements;

De communiquer à la presse le présent ordre du jour. [...]

En vérité tous ces procès sont fastidieux et quelque peu vieillots. Comme nous aimerions mieux voir les instituteurs favoriser de toutes leurs forces le développement de la cinématographie dans laquelle ils pressentent l'instrument futur des nouvelles pédagogies et le plus merveilleux outil de l'émancipation intellectuelle! Le livre fut et reste le grand révélateur des cerveaux. Le film en est et en sera l'admirable illustrateur : sa valeur enseignante, éducative et artistique n'est plus à discuter. Tous les esprits éclairées la reconnaissent et c'est perdre son temps que de nous rebattre les oreilles avec toutes les antiennes moralisatrices dont le pire est qu'elles sonnent creux et ne sont que des généralisations hâtives.

Puissent les représentants de nos corps enseignants écarter de leur pensée cette idée que nous offrons aux enfants des films immoraux et licencieux! Nos directeurs n'ont point de ces faiblesses et les censeurs sont là qui veillent. La France peut être tranquille! Il y a d'autres périls à dénoncer.

G. Dureau,
Ciné-Journal, 9 juin 1917

«Comment mourut le cinéma», chronique de l'an 2495

Au tournant de la fin des années 1920, alors que le parlant commence à s'imposer à une profession encore dubitative et hésitante, l'hebdomadaire corporatif La Cinématographie française, *peu habitué à de telles facéties, publie sous la plume de Raymond Berner cet étrange texte d'anticipation, scénario-catastrophe d'un cinéma condamné à (long) terme par sa course effrénée à l'imitation du réel.*

Pendant un certain temps, les hommes pris d'une étrange folie, s'amusèrent devant un écran sur lequel ils projetaient leurs images animées. Les gazettes nous signalent que l'on faisait alors grand cas de ce qui avait été nommé «cinéma», ou «septième art». Ce numéral ordinal nous fait mesurer le degré d'indigence des humains du XX^e siècle qui étaient loin de connaître les 392 arts qui, aujourd'hui, laissent encore tant d'aspirations inconnues et de possibilités de bonheur.

Tout porte à croire que le cinéma commença par être muet, c'est-à-dire une sorte de spectacle s'apparentant

à la pantomime. Puis des inventeurs le dotèrent de la parole et les gazettes rappellent que les spectateurs s'écrasaient à la porte des cinémas pour voir et entendre des films qui s'instituaient tous : «Le premier grand film français parlant 100 %.» [...]

Ensuite, les hommes qui étaient alors piqués par une étrange tarentule, celle de copier de plus en plus servilement la réalité, voulurent adjoindre la couleur aux sons. Cette nouvelle merveille eut un succès extrêmement éphémère, deux ou trois années au maximum. Il fallut alors trouver autre chose. Des savants qui s'étaient enfantinement laissé tenter par l'appât du gain, découvrirent après force recherches, un nouveau hochet : le cinéma en relief. Ils avaient enfin pourvu le cinéma des Trois Dimensions dont les hommes d'alors étaient si fiers, ignorant encore à peu près tout de la Quatrième, la plus importante de toutes, est-il besoin de le dire?

Le cinéma en relief permit des réalisations étonnantes pour l'époque. Les acteurs devenaient indépendants de l'écran, cadre minuscule. Les images profondes sortaient de la toile, montaient sur la scène et descendaient parmi les spectateurs, s'asseyaient sur les fauteuils. Des dramaturges ingénieux inventèrent des scénarios qui permirent au public de se mêler intimement à l'action. Il n'était pas rare à cette époque, que ces personnages fantomatiques mourussent dans les fauteuils à côté des spectateurs. [...]

Cela ne réfréna nullement cette rage de «faire vrai» qui tourmentait, en dépit de tout souci d'art, les «producteurs» de l'époque. [...]

C'est alors qu'un éditeur américain lança un film génial qui s'appelait *La Capitulation de Paris*. [...] La première, annoncée à grand renfort de publicité, amena un public monstre. La représentation eut lieu dans un des plus grands théâtres de Paris, qui ne contenait pourtant que douze mille places assises.

Le film qui était, non seulement en relief, en couleurs, sonore et parlant, était aussi odoriférant et asphyxiant. Il se produisit un certain petit dérangement inexplicable dans les appareils de cinéma; toujours est-il qu'au moment du clou du film, la salle trembla soudain sur ses bases aux coups de canons lancés par les lanternes de projection. Et les vaporisateurs synchrones se mirent à cracher une sorte de gaz moutarde qui, montant au nez des spectateurs, les étendit raides en quelques instants. Le théâtre, du reste, fut détruit par des bombes du film et il ne resta qu'un grand amas de décombres.

A la suite de ce regrettable incident, les autorités internationales, réunies à Locarno, décidèrent de supprimer purement et simplement le cinéma qui mourut ainsi au bout de peu d'années, après quelques lustres d'une prospérité inouïe, pour avoir voulu copier de plus en plus servilement la réalité.

Pour copie certifiée apocryphe.

Raymond Berner,
La Cinématographie française, 1929

Ecrivains-spectateurs

Les écrivains au cinéma aiment à se reconnaître en «spectateurs ordinaires», mêlés à une foule anonyme. Ce nouveau mythe de la caverne, ils s'en délectent et plongent volontiers leurs personnages dans le noir des salles : un passage toujours riche de sens de l'écriture solitaire à la vision collective.

Spectateur et fier de l'être, dessin de Tardi.

De l'entrée à la sortie, une séance de cinélittérature, que l'on aille au cinéma pour son ambiance de joyeux chahut (les gamins chez Queneau), pour une rencontre amoureuse anonyme (Violette Leduc) ou un peu de rêves érotiques, volés «au mirage de la lumière qui bouge» (Céline).

Raymond Queneau : quand passent les sardines

Ils arrivèrent devant le Rueil Palace. Des groupes frénétiques et puérils attendaient l'ouverture.

– Ça va être rien bath, disait-on en regardant les affiches.

La fille Béchut commence à distribuer les billets à dix et vingt ronds. On se bouscule. Une horde farouche se précipite sur les meilleures places les plus proches de l'écran, comme si tous étaient myopes. On s'interpelle car ils se connaissent tous et il y a des farces, des pugilats. [...]

La mère Béchut se montre enfin aux applaudissements de l'assistance et assommant un vieux piano elle exécute de douze fausses notes dans la clé de sol un morceau de musique sautillant et pimprené qui fut peut-être célèbre. Puis vient le documentaire, la pêche à la sardine. Les gosses ça les emmerde, le docucu, et comment. De plus ils n'ont pas des bottes de patience. Conséquemment s'agite la salle et bientôt les cris s'enflent au point que les rares adultes présents ne pourraient plus écouter les harmonies Béchutiennes même s'ils le désiraient, les imbéciles. Puis ensuite après au milieu d'un chahut général s'estompent les sardines. On fait la lumière. Les gosses s'entrexaminent et se lancent des boulettes de papier ou des bouts de sucettes gluants. Enfin de nouveau la lumière s'éteint. On fait silence. Le premier grand film commence.

Raymond Queneau,
Loin de Rueil, Gallimard, 1944

Violette Leduc : «la victime du canard»

L'ouvreuse chercha avec sa lampe où elle pourrait me caser. Pas un strapontin n'était libre. Je m'appuyais à la cloison, je me demandais à quoi rêvait le machiniste. La colonne horizontale de lumière sortait du hublot à la hauteur de ma bouche, l'ouvreuse, à ma stupéfaction, regardait l'écran. Je l'imitais. L'avion sur skis atterrit, les explorateurs sortirent, équipés, de la carlingue, ils déplièrent les toiles, ils montèrent des tentes, ils rangèrent leurs caisses de vivres sous un fortin de glaçons. Un spectateur se leva, quitta le rang. L'ouvreuse m'emmena jusqu'au fauteuil libre. Je m'assis, je me mis dans le plaisir des autres. Le commentateur expliquait comment le chef de cordée avait creusé six mille marches avec son piolet. Je tournai la tête : mon voisin se tenait droit. Son attention me toucha. La voix du commentateur m'accompagnait pendant que je regardais à ma droite avec insistance. Un profil d'homme dans la pénombre est une présence vigilante. Je laissai le profil pour l'équipée d'ascensionnistes qui plantaient le drapeau sur un pic de neige éternelle. Je tournai la tête du même côté. La rigueur de celui qui se savait dévisagé me troubla. Au documentaire succéda un dessin animé. Mon voisin ne rit pas. Un froid tomba du plafond, le ronflement dans la cabine changea après une glissade métallique, la salle explosa : le canard avait enfoncé le bout rouge de son cigare dans la bouche de l'ogre. Mon voisin ne gloussa pas. C'était fini : l'ogre était la victime du canard. Quelqu'un dans le rang se leva, cogna nos genoux. L'inconnu en profita. Il fit très vite connaissance avec mon visage.

Violette Leduc,
Ravages, Gallimard, 1955

Louis-Ferdinand Céline : voyage dans la nuit noire de la salle

Il faisait dans ce cinéma, bon, doux et chaud. De volumineuses orgues tout à fait tendres comme dans une basilique, mais alors qui serait chauffée, des orgues comme des cuisses. Pas un moment de perdu. On plonge en plein dans le pardon tiède. On aurait eu qu'à se laisser aller pour penser que le monde peut-être, venait enfin de se convertir à l'indulgence. On y était soi presque déjà. Alors les rêves montent dans la nuit pour aller s'embraser au mirage de la lumière qui bouge. Ce n'est pas tout à fait vivant ce qui se passe sur les écrans, il reste dedans une grande place trouble, pour les pauvres, pour les rêves et pour les morts. Il faut se dépêcher de s'en gaver de rêves pour traverser la vie qui vous attend dehors, sorti du cinéma, durer quelques jours de plus à travers cette atrocité des choses et des hommes. On choisit parmi les rêves ceux qui vous réchauffent le mieux l'âme. Pour moi, c'était je l'avoue, les cochons. Faut pas être fier, on emporte d'un miracle ce qu'on peut en retenir. Une blonde qui possédait des nichons et une nuque inoubliables a cru bon de venir rompre le silence de l'écran par une chanson où il était question de sa solitude. On en aurait pleuré avec elle.

Louis-Ferdinand Céline
Voyage au bout de la nuit,
Gallimard, 1952

Boileau-Narcejac : troubles du vertige amoureux

Dans le roman qui inspirera le Vertigo *de Hitchcock, c'est au cinéma, sur l'écran que Flavières (Scottie dans le film) revoit la femme qu'il croit morte, précipitée d'un clocher.*

L'écran s'illumina et une tonitruante musique annonça les actualités.
La visite du général de Gaulle à Marseille. Des uniformes, des drapeaux, des baïonnettes, la foule contenue difficilement sur les trottoirs. Des visages saisis en gros plan la bouche ouverte, criant des acclamations qu'on n'entendait pas. Un gros homme brandissant un chapeau. Une femme qui se retournait lentement vers la caméra : on voyait ses yeux très clairs, son visage mince qui ressemblait à quelque portrait de Lawrence. Un remous la dérobait soudain, mais Flavières avait eu le temps de la reconnaître. A demi dressé, il avançait vers l'écran une face terrifiée.

– Assis, cria une voix, assis!

Il tira sur son col, la tête perdue, la poitrine pleine d'un cri qui l'étouffait. Il contemplait sans comprendre les képis, les saluts, un tournoiement de clairons. Une main brutale l'obligea à s'asseoir.

Boileau-Narcejac,
Sueurs froides, Denoël, 1958

Roger Grenier : derrière l'écran

… Reste un autre vertige, celui qui, à défaut d'y entrer, passe derrière l'écran, pour y découvrir peut-être les pensées cachées des acteurs.

Derrière, la scène était assez profonde et on aurait pu s'en servir pour du théâtre. Il y avait des portants, un embryon de coulisses, et des sortes de réduits qui avaient dû être des loges, dans quelle préhistoire inconnue du Magic Palace! Mais François ne rêvait pas trop sur ce fait inouï de disposer d'une scène (le cinéma avait même gardé dans son système d'éclairage la frise et la rampe qui illuminaient à présent le rideau cachant l'écran, et on les éteignait en dernier, alors que la salle était déjà obscure). D'une part, il s'était pris de passion pour le cinéma, et le théâtre lui semblait archaïque, démodé. D'autre part, il savait bien que si l'on pouvait se permettre quelques espoirs pour l'avenir du Magic Palace, y ressusciter un théâtre ne pouvait même faire partie des plus folles illusions.

Il était arrivé à l'adolescent de se trouver derrière l'écran, à propos d'une panne d'un haut-parleur. Pendant les essais, après la réparation, il vit ainsi, par transparence, l'envers du film *La foule*

hurle, avec James Cagney et Joan Blondell. Les deux acteurs s'aimaient, géants et déformés, à une si courte distance. On s'attendait à les voir agir de façon imprévue, avec d'autres gestes que ceux qui avaient été fixés une fois pour toute sur la pellicule. […] A l'endroit, l'écran, grand mur blanc, n'était sans doute capable que de capter la surface des choses. Mais ici, dans le noir du fond de la scène, encore plus sombre que la salle, le monde, inversé comme dans un miroir, laisserait peut-être deviner ses secrets. James Cagney allait peut-être dire à Joan Blondell ce qu'il taisait dans la version que l'on pouvait voir de l'autre côté. Quelles

étaient les pensées de cet homme et de cette femme dans ces moments de passion que la plupart des films américains se bornaient à résumer par une musique de Tchaïkovsky ou le leitmotiv du concerto numéro deux de Rachmaninov?

Roger Grenier,
Ciné-roman, Gallimard, 1972

Quand les lumières se rallument, il faut déjà quitter la salle pour rentrer en soi-même (Audiberti), dans un état certes encore second (Barthes).

Jacques Audiberti : somnambulisme

Il fallait voir les spectateurs sortir du spectacle – sortir d'eux-mêmes… raides, verticaux, ils allaient dans la rue comme des revenants. La congestion mentale leur carminait la pommette. Arrachés à la norme de l'enchantement, ils marchaient dans du velours sans plier la rotule. Rendus au relief de leur vie, ils demandaient quelque temps pour s'exonérer de l'héroïsme par personne interposée où les acteurs de l'écran les avaient incarnés en les désincarnant. Parmi ces spectateurs, ces somnambules, la plupart, d'avoir avalé la badine et le chapeau melon de Charlot, dessinaient des gestes convulsifs, des rythmes cassables. D'autres, nourris jusqu'à l'ivresse de ce qu'ils avaient regardé, portaient en eux le gros écheveau des galopades et prolongeaient dans leur pancréas ou leurs surrénales le train d'enfer et le bon port des enlèvements accomplis sur le petit soulier des mustangs.

L'opium des coups de force sans erreur et sans danger naissait de ces rendez-vous entre l'écran et le spectateur. A nos propres yeux, ce mur du fond dissimulait, non seulement au cours de la projection, mais une fois celle-ci terminée, notre univers et ses pièges sensibles. A cet univers, il en substituait un autre, inscrit dans un carré pour s'ouvrir, comme un vasistas, sur l'infini grouillant de l'amour, du crime, des coups de poings sur la figure (et la figure n'enfle pas) et de la Birmanie pittoresque au dedans de nous-mêmes.

Jacques Audiberti, «Le Mur du fond»,
Variété, n° 2, 1946

Roland Barthes : le corps sopitif

Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose : il aime à sortir d'une salle de cinéma. Se retrouvant dans la rue éclairée et un peu vide (c'est toujours le soir et en semaine qu'il y va) et se dirigeant mollement vers quelque café, il marche silencieusement (il n'aime guère parler du film qu'il vient de voir), un peu engourdi, engoncé, frileux, bref ensommeillé; il a sommeil, voilà ce qu'il pense; son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible : mou comme un chat endormi, il se sent quelque peu désarticulé, ou encore (car pour une organisation morale le repos ne peut être que là) : irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose.

Roland Barthes,
in *Communications*, n° 23, 1975

Michel Boujut : l'écho du Vox

Le regard se fait plus oblique. Dans l'imprévu d'un souvenir d'enfance ou d'une terreur primale, dans une façon de placer son corps et son regard, le spectateur devient critique – ou à son tour créateur.

Le Vox, à Jarnac, le cinéma de mon enfance, est revenu à sa destination

première : un chai d'eau-de-vie.
Autres ivresses. Au Vox, j'ai encore
dans l'oreille le crissement des bas
de l'ouvreuse rousse dans le noir.
Ça m'électrisait et me mettait en état
de réception maximale aux films.
Son rôle d'ouvreuse était apéritif.
Elle menait en appétit tous mes sens.

Au Vox, toujours, Guitou, le jeune infirme de l'Assistance publique, s'asseyait au premier rang. «Pour mieux voir les dessous des actrices.» Quand nous le croisions, le matin, sur le chemin de l'école, c'est lui qui nous racontait à sa façon les films qui nous étaient interdits. Guitou, sans le savoir, était critique de cinéma. Le premier que j'aie rencontré.

Michel Boujut,
Promenade du critique,
Actes Sud, 1996

Serge Daney : le piège délicieux

D'abord bien sûr, la peur. Paris, au début des années cinquante, un cinéma qui pouvait très bien s'appeler le Cyrano-Roquette et un enfant qui n'avait qu'à descendre un escalier et rencontrer une rue pour se retrouver au cinéma, planqué. J'étais cet enfant peureux.

On n'allait pas «voir un film», on «allait au cinéma». Il y avait un petit film et il y avait le grand film. Et aussi des actualités Fox-Movietone (qu'on lisait «mauviétonne»), le mur tremblant des réclames du quartier, une suite de «Prochainement sur cet écran». Et l'entracte. Tandis que l'inutile rideau se refermait en couinant sur l'écran gris et que l'ouvreuse faisait entendre son cri sans illusions («Bonbons, caramels, esquimaux, chocolats»), la scène – calme horreur – se peuplait parfois de ce qu'on appelait alors les «attractions».

Ridés, des chansonniers de rien du tout prenaient lentement possession de ce qu'il fallait bien appeler «la scène». Le micro était mal réglé, le bruit des planches était celui – atroce – du retour-au-réel, la salle redevenait un hangar de misère. Un pauvre répertoire de vieux airs (*Etoile des neiges*), de tours faciles, d'hypnotismes grivois s'y donnait à tout hasard pour un public gêné et las. Dans ce public, venus en voisins, ma mère et moi.

Les attractions ne duraient pas, les fantômes annonçaient vite leur venue dans la salle, leur passage furtif entre les rangs, leur appel à notre bon cœur. L'enfant les voyait errer la main tendue, la voix toute changée, réels à en pleurer. Ces morts vivants venus faire la manche au nom des milliers d'obscurs tombés sur toutes les scènes du monde venaient vers lui.

Que faire? Quelle attitude adopter? Rentrer sous terre? Leur lancer un regard vide? Donner beaucoup d'argent pour qu'ils ne reviennent plus jamais? Trop tard. La salle de cinéma était pour l'enfant un piège délicieux et les «attractions» la partie amère de ces délices (plus tard, il dirait : leur refoulé). De toute façon, le «grand film» allait commencer, la copie la plus délabrée serait encore somptueuse, et le noir, le plus beau des refuges. [...]

Cinéphile, critique de cinéma, j'ai établi mon plaisir des images et des sons sur l'oubli de ce théâtre de la honte. J'ai appris à jouir de ma peur, puis à en jouer, puis à en écrire. Presque un métier.

Serge Daney, *La Rampe*,
Cahiers du cinéma, 1983

Jean Douchet : la fabrique du regard

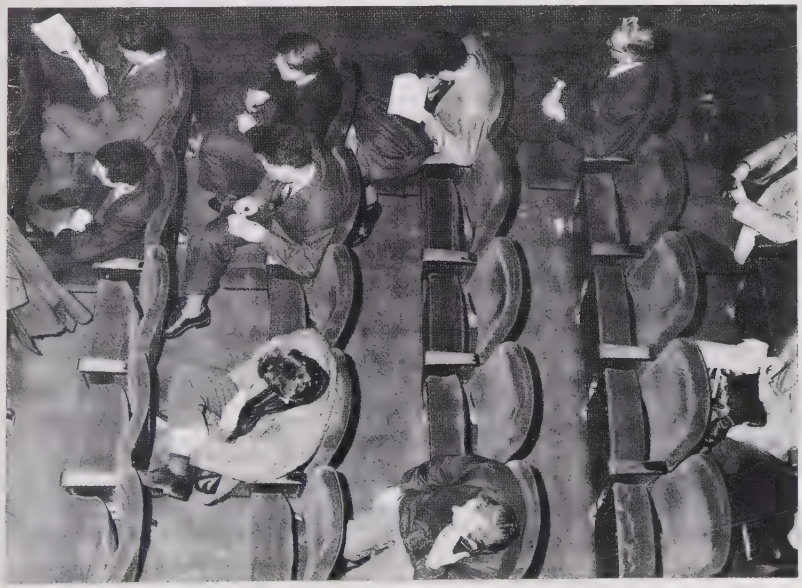
J'ai mes rituels : il faut que je descende par l'escalier et l'allée situés du côté droit de la salle. Je me place ensuite à droite, de préférence dans le premier

fauteuil du côté droit, celui qui donne sur l'allée, où je peux étendre mes jambes. Ce n'est pas qu'un simple confort corporel, ce n'est pas un problème de vue : je me suis fabriqué cette vision-là. Pendant très longtemps, à la Cinémathèque, je me plaçais au premier rang, au centre, sans personne devant pour avoir la paix, pour être totalement dans le spectacle, toujours seul. Même aujourd'hui, il m'est impossible d'aller au cinéma avec quelqu'un, cela dérange mon émotion. Puis je me suis un peu reculé, et décalé vers la droite, et j'ai trouvé mon axe vis-à-vis de l'écran, au fur et à mesure des années et des films. De même, j'ai disposé mon corps de spectateur avec minutie, en adoptant trois types de position : les jambes allongées vers le sol, les jambes étendues sur le fauteuil de devant, et enfin, ce qui a sans doute ma préférence mais reste délicat à réaliser, le corps plié en quatre avec les genoux appuyés contre le dossier du fauteuil de devant. J'ai cru comprendre pourquoi je m'étais décalé vers la droite : l'habitude d'être spectateur m'oblige à balayer des yeux l'écran à toute vitesse, et je trouve que la position à droite permet d'introduire une oblique qui facilite ce balayage et suscite également un jeu dans le plan, non pas une distance critique, ce qui serait prétentieux et stupide et détruirait la place du spectateur, mais, parfois, une certaine ambivalence. Chacun fait des choix d'espace, de point de vue, et je dirais que, pour le spectateur, ce choix est aussi important que la faculté pour un metteur en scène de cadrer un plan.

Chacun possède son cadrage.

J'ai toujours dit que le spectateur était un créateur.

Entretiens avec Jean Douchet,
Vertigo, n° 10, 1993



L'exploitation en quelques chiffres*

Avec presque 130 millions de spectateurs en 1995 et des prévisions optimistes pour 1996, les salles françaises maintiennent le cap. Moins nombreuses mais proposant plus d'écrans, les exploitations cinématographiques ont su s'adapter à la nouvelle donne de la concurrence audiovisuelle.

* *Dossier établi par Antoine Mesnier.*

Les salles standard en France...

	Nombre d'écrans	Nombre de fauteuils
1980	4 500	1 408 835
1981	4 532	1 342 673
1982	4 669	1 316 428
1983	4 857	1 311 530
1984	5 098	1 306 528
1985	5 153	1 276 124
1986	5 117	1 231 344
1987	5 026	1 171 375
1988	4 819	1 104 397
1989	4 658	1 051 597
1990	4 518	1 006 683
1991	4 441	982 963
1992	4 402	972 102
1993	4 397	961 709
1994	4 414	960 383
1995	4 614	992 023

... dont les salles classées «art et essai»

	Nombre de salles	Part des salles dans l'ensemble du parc (en %)
1987	807	15,80
1988	862	17,20
1989	911	18,90
1990	908	19,50
1991	794	17,60
1992*	562	12,70
1993	587	13,30
1994	669	15,20
1995	803	18,20

* La chute de 1992 correspond à une réforme des critères.

Fréquentation cinématographique

		1970	1975	1980	1985	1990	1995
Fréquentation nationale	Entrées (en millions)	184,4	180,7	175,4	175,1	121,9	129,7
Films français	Entrées (en millions)	90,4	91,6	82,6	78	45,8	45,9
	Part (en %)	49,40	50,70	47,10	44,60	37,60	35,40
Films américains	Entrées (en millions)	47,9	48,7	62,9	68,7	68,1	70,4
	Part (en %)	26	27	35,90	39,30	55,90	54,30
Autres films	Entrées (en millions)	46,1	40,4	29,9	28,4	8	13,4
	Part (en %)	25	22,30	17	16,20	6,60	10,30

Nombre d'écrans en Europe

	1989	1990	1991	1992	1993	1994
Autriche	415	339	394	395	388	384
Belgique	457	461	431	431	438	439
Danemark	357	347	334	315	310	314
Finlande	344	340	333	330	335	326
France	4 658	4 518	4 441	4 402	4 397	4 414
Allemagne (**RFA** seulement jusqu'en 1990)	3 216	3 269	3 706	3 658	3 735	3 763
Grèce	625	500	350	405	280	320
Islande	19	22	23	24	24	24
Irlande	160	172	192	189	184	191
Italie	2 373	2 276	2 241	2 175	2 154	2 209
Luxembourg	14	17	18	17	17	17
Pays-Bas	426	423	418	416	416	423
Norvège	403	399	428	408	400	394
Portugal	333	276	277	232	235	249
Espagne	1 802	1 773	1 806	1 807	1 791	1 888
Suède	1 138	1 144	1 169	1 163	1 169	1 177
Suisse	400	402	401	398	417	483
Grande-Bretagne	1 447	1 563	1 649	1 679	1 740	1 790
TOTAL	18 587	18 301	18 611	18 444	18 430	18805

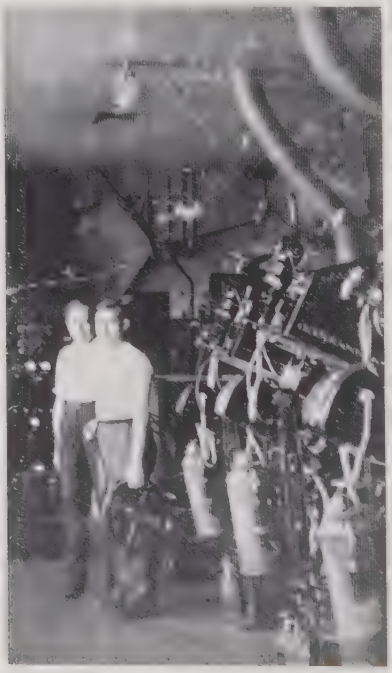
L'exploitation cinématographique en Europe et ailleurs (1994)

	EUROPE	Etats-Unis	JAPON	AUSTRALIE
Population	383 M	257 M	125 M	17 M
Nombre d'écrans	18 805	26 586	1 747	1 028
Nombre d'habitants par écran	20 400	9 700	71 000	16 500
Recettes guichet	3 058 M ECU	4 293 M ECU	1 259 M ECU	281 M ECU
Entrées	688,7 M	1 210 M	123 M	63,6 M
Fréquentation annuelle par habitant	1,9	4,7	1	3,7
Prix moyen du billet	4,44 ECU	3,55 ECU	10,23 ECU	4,42 ECU

Avec un taux de fréquentation annuel de 2,29, la France dépasse la moyenne européenne.

Cinéma paradiso?

L'exploitation, c'est tout un métier, et ceux qui en parlent sont fiers d'être «dans le cinéma». Entretiens avec quelques acteurs de la profession, de l'ouvreuse au projectionniste, de l'exploitant-producteur au président de la Fédération.



Projectionnistes au Grand Rex

Claude Dorange, ancien chef de cabine au Rex : le public vu d'en haut

Venu à Paris après la destruction sous les bombes de l'Alhambra du Havre, où il travaillait, il entre au Rex en 1951 et témoigne des grandes heures du dernier ciné-temple parisien.

Quand on est dans la cabine, on est assez éloigné du public, il y a une barrière. La cabine est à une quarantaine de mètres de l'écran, alors que celle du Gaumont Palace était à 80 mètres, mais la plongée, au Rex, est beaucoup plus importante. On voit le public de haut, on se penche et on jette un œil de temps en temps. Si le public s'amuse, on l'entend un peu. S'il y a de la houle, des réactions ou des manifestations, on s'en rend compte. Je me souviens d'une séance de *Rock around the Clock*, avec Bill Halley, les spectateurs se levaient et dansaient dans les allées. Ce jour-là, ils avaient quand même arraché des fauteuils, et surtout envoyé des accoudoirs sur l'écran, qui a été déchiré.

Pour les films comiques, les rires montaient jusqu'à la cabine, on voyait si le film marchait. Pour certains films plus dramatiques, on pouvait parfois sentir un frémissement, une angoisse, par exemple quand on a passé *Les Oiseaux*. Parfois, selon les films, les gens applaudissaient à la fin, en particulier pour les films de guerre, comme *Les Canons de Navarone*, quand les canons sautent en l'air, ou pour les westerns avec John Wayne. Dès le film parti, selon le public, on savait à quel moment ça allait réagir.

On a eu des succès considérables. […] Un de nos records a été *Le Livre de la jungle*, en 1968, que seuls le Normandie et nous avions en exclusivité. On commençait à dix heures du matin, et un jour on a fait jusqu'à 20 000 entrées.

un record qui n'a jamais été égalé. A mes débuts au Rex, on a eu *Autant en emporte le vent*, un énorme succès, mais la MGM avait d'abord loué le Biarritz, sur les Champs-Elysées, pour le passer en version originale avant que nous puissions l'avoir.

Avant le Cinérama et le CinémaScope, ils nous arrivait par moment de basculer en écran large, pour les scènes les plus spectaculaires, par exemple l'incendie d'Atlanta dans *Autant en emporte le vent*. En projection 35 mm classique, l'écran devait avoir 8 ou 9 mètres de large, et en changeant à toute vitesse la fenêtre et l'appareil, on réussissait à passer à 14 mètres en une demi-seconde et on repassait en projection normale après les scènes d'action. Seules quelques salles faisaient ça : nous, le Gaumont Palace, le Paramount et le Marignan.

C'est en 1956 qu'on a inauguré l'escalator du Rex, et Gary Cooper avait participé à la cérémonie. Avant, il y avait des ascenseurs qui desservaient la mezzanine et le balcon, mais Hellmann (le directeur du Rex) avait trouvé ça plus pratique. Quand je suis entré en 1951, on ouvrait toujours les trois étages. Par la suite, avec la baisse de fréquentation, on a réduit, on ouvrait seulement les mezzanines, sauf le samedi et le dimanche, où on revenait aux trois niveaux. C'est à ce moment-là aussi que l'on a changé les fauteuils, les anciens étaient plus étroits et la salle est passée à 2800 places contre les 3300 du départ. Le Rex est la seule salle qui a résisté à la division, grâce à son directeur, qui a ouvert d'autres salles dans les sous-sols et en reprenant l'immeuble d'à côté, qui appartenait à la maison Boussac. On a récupéré sur les loges pour faire trois salles, en sauvant la grande. On avait des spectateurs habitués, qui nous faisaient des remarques, nous disaient qu'on passait les films dans un mauvais format. A l'époque des nouveaux procédés, il fallait être bricoleur, avoir une série d'objectifs et de fenêtres, et une bonne lime pour éventuellement recadrer la fenêtre! Parfois aussi, les gens nous reprochaient le son, mais c'était souvent dû autant à la prise de son au tournage qu'à l'acoustique du Rex, où il y a beaucoup d'écho. Certains spectateurs venaient systématiquement à chaque programme, on les connaissait, il y en avait même qui revenaient plusieurs fois au même programme, ceux-là on les repérait.

Je n'ai pas beaucoup de souvenirs de spectateurs ayant des comportements particulièrement étranges. Plusieurs fois, on a eu des gens qui montaient sur scène, pour se faire remarquer. Et, à l'époque où il y avait encore beaucoup de dégagements dans les sous-sols et les loges, il arrivait que certains s'échappent

et s'y cachent. On en a trouvé dans tous les coins les plus inattendus, et souvent en compagnie. Les contrôleurs arrivaient en général à les rattraper, mais il aurait fallu être partout!

Le plus impressionnant au Rex, c'était les publics d'enfants, là il y avait de l'animation! On les entendait hurler pendant les séances d'effroi. On organisait des séances à dix heures du matin, pour les scolaires, les patronages, les municipalités de banlieue. Trois mille enfants sur les trois niveaux, c'était folklorique. Parfois, certains se perdaient. On les gardait dans un coin, on leur donnait à manger, et on attendait que les accompagnateurs viennent les rechercher. Certains se cachaient et restaient pour la séance d'après, comme ça ils revoyaient le film!

Propos recueillis par
Christian-Marc Bosséno, novembre 1996

Ginette Arlie, ex-ouvreuse au Kosmos de Fontenay-sous-Bois : le grand air du trapèze

Quarante-deux ans de lampe de poche et de corbeille à esquimaux dans une salle confrontée à toutes les mutations, cela mérite plus qu'un pourboire.

J'ai commencé en 1953... On n'était payées qu'au pourboire. Mais, il y avait tellement de monde... C'était la fête dans ce temps-là, le cinéma, c'était la joie. J'étais très contente d'aller travailler. C'était même pas pour aller travailler, c'était pour aller au cinéma.

On avait des gens assez modestes, un public d'habitués. Le cinéma, c'était la sortie; on y allait deux, trois fois par semaine. C'était complet tous les samedis soirs, les dimanches, tout loué. Les ouvreuses, on arrivait à huit heures un quart pour la séance de neuf heures, et les gens vers huit heures et demi. Ils présentaient leur billet pointé, avec le numéro de la place. Pour ceux qui n'avaient pas loué, il ne restait que les strapontins. Alors, ils prenaient des places louées. Parce que les gens qui avaient loué arrivaient à la dernière minute. Sept cent cinquante places! C'étaient des séances de trois heures et demie, avec un documentaire, un petit film, des actualités, de temps en temps des attractions et un entracte long, pendant lequel on vendait beaucoup. A cette époque-là, les gens n'avaient pas de congélateur; maintenant, un esquimau, c'est trop banal!

Les ouvreuses, on est le point de jonction. On sait où placer les gens : quand on voit des enfants petits, on va pas les placer derrière des grandes personnes; un enfant seul, on le met pas à côté d'un homme seul, d'une femme seule... On essaie de regrouper un peu de façon qu'il n'y ait pas de problème. Une vieille mémère, on va pas la monter le plus haut possible! On faisait tout, on rallumait la salle à la fin, on surveillait le son. Parce que dans les copies qu'on avait, le son était souvent irrégulier. Au bout de la salle, il y avait un petit bouton pour le régler... Moi, quand je suis dans un film, c'est épouvantable, et j'ai jamais changé : je plonge dans le film, et je suis là, comme ça... D'ailleurs, Guy me dit toujours : «Mais maman, réveille-toi, tu n'es pas dans le film!» Alors, ce jour-là, à reculons pour ne pas perdre le fil, je m'en vais régler le son. Je reviens et je m'assieds. Mon mari, normalement, était à côté de moi et je lui fais : «Eh bien! tu sais, chouchou, nous, le déroulement du film, on le connaît déjà...» C'était pas mon mari, c'était un client! Il avait sa femme à côté de lui, il m'a fait : «Qu'est-ce que vous voulez? Qu'est-ce que vous voulez?» Sa femme : «Mais enfin, qu'est-ce qu'il se passe?» Et mon mari, très

placide derrière, qui souriait doucement, il s'est dit : ça y est, elle a encore fait une bévue!

Le patron, c'était un ancien boucher. Quand il en a eu marre, vers quarante-cinq ans, il a acheté le cinéma. C'est pareil, le patron du Palais des fêtes, c'était un boulanger. Ça a commencé à devenir dur, je crois, en 1970. Petit à petit, les trois autres ouvreuses sont parties et je suis restée seule. En 1969, le directeur a revendu la moitié de la salle pour faire un supermarché. Il a fait faire un grosse dalle de ciment au pied du balcon et rapproché l'écran. La journée, il y avait les travaux et le soir on faisait le ménage juste avant la séance. En 1974, il était tellement découragé qu'il n'y ait plus assez de clients qu'il a décidé de faire mieux : il a commencé avec des films érotiques. C'est devenu une clientèle spéciale, une clientèle un peu coincée sur les bords. C'était pas sympa. Alors, j'ai décidé de m'en aller. Le maire, sans voir les films, a trouvé que c'était quand même un peu triste qu'il ne reste qu'un seul cinéma dans la commune et que ce cinéma passe des films pornos, et il a proposé de le louer. D'abord, ils n'ont plus voulu de moi, parce qu'ils ont pensé que c'était un petit travail sans intérêt et que des dames de la mairie pourraient très bien le faire. Il y en avait trois ou quatre qui venaient à tour de rôle; quelquefois il y en avait trois en même temps, et d'autres fois pas du tout. Le nouveau directeur n'en pouvait plus, alors l'opérateur lui a dit : «Je vous avais bien prévenus que vous ne feriez rien de bien si vous ne preniez pas Ginette!» Et il est venu me rechercher.

Quand on a travaillé dans un cinéma pendant quarante-deux ans… Maintenant, après trois ans de retraite, je rêve encore au moins une fois par semaine que je place, je place. Et je cherche; il n'y a plus assez de place. Et je cherche; encore une place de libre. Souvent, je chante les airs de certains films. En ce moment c'est *Le Plus Grand Chapiteau du monde*; je fredonne tout le temps le passage du trapèze.

Propos recueillis par
Odile Zimmermann, novembre 1996

Jean-Max Causse (réseau Action) : un rituel à défendre

Fondateur avec Jean-Marie Rodon des réseaux Action, il s'interroge sur l'avenir de l'Art et Essai.

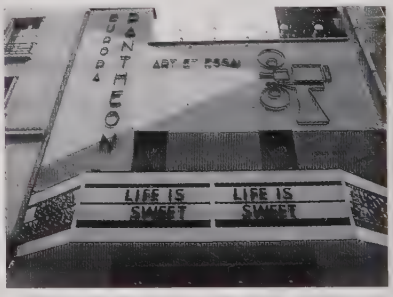
Notre rôle, ce n'est pas seulement le répertoire, c'est aussi de découvrir des films, des films étrangers ou ce courant neuf en France des films faits avec rien, c'est un cinéma intéressant qui ne pourra jamais sortir sans nos salles. Nous étions spécialisés dans la réédition, le patrimoine, et il y a là un report de clientèle considérable sur les chaînes spécialisées ou les cassettes. Il n'est pas sur que nos salles tiennent encore longtemps, car au-delà du problème de la baisse de fréquentation qu'on constate, les labos, les ayants droit se font de plus en plus tirer l'oreille pour nous fournir des copies. Cela les intéresse beaucoup plus de faire une vente télé à partir d'un master vidéo qui ne leur coûte rien. Alors, s'enquiquiner à tirer une copie, même si c'est nous qui la payons… Récemment, j'ai eu par exemple du mal à avoir une copie de *Elle et Lui* de Mac Carey en vrai Scope… Tout en gardant ce créneau réédition, on cherche à développer le nouveau cinéma français, australien, anglais ou italien. J'ai peur que nous soyons trop nombreux aujourd'hui sur le répertoire. Si nos salles disparaissent, on peut s'inquiéter sur l'avenir du cinéma européen. La Cinémathèque et nous, on est les

derniers à faire ce travail. Le cinéma reprend en ce moment, mais ce n'est pas le nôtre, ce sont les grandes machines.

Les gens aujourd'hui sont moins cinéphiles, ils sont donc très sensibles aux informations qu'on leur donne, à la documentation qu'on leur fournit à l'entrée de la salle. Ils ne prennent plus de risques, ils veulent s'informer avant, lire le scénario, être surs du plaisir qu'ils vont prendre. Ce n'est pas seulement un problème d'argent, c'est aussi le risque du temps, tout devient précieux. Les gens maintenant ont besoin d'être confortés dans leur choix.

La rénovation de nos salles était indispensable à notre survie, ils ne faut pas que les gens considèrent les salles d'art et essai comme des salles de seconde zone. L'Etat et la ville se sont associés pour nous aider, dans l'idée qu'il fallait que Paris reste une ville où ce cinéma là existe; on n'aurait pas pu le faire seuls, ce qui n'est pas un signe de bonne santé. La clientèle a changé, les cinéphiles d'il y a quelques années ne seraient jamais allés se poser dans un fauteuil de circuit, alors qu'aujourd'hui c'est la même clientèle. Les spectateurs qui sont habitués au confort, ils ne faut pas qu'en venant chez nous ils tombent dans une salle vieillotte, cradingue, on doit avoir des salles du même niveau. Pratiquement toutes les salles d'art et essai sont à égalité maintenant, mais il y a d'autres problèmes, notamment l'accès aux films. Pour les circuits, on reste des parasites, le cinéma c'est eux, et ils ne reconnaissent pas le travail qu'on fait. On a fait par exemple un effort considérable avec Ferrara, et on ne peut pas obtenir son nouveau. On aimerait bien que les auteurs qu'on a fait connaître aient une suite chez nous.

Paris reste protégé par rapport aux mégacomplexes, qui jouent en périphérie la reconquête d'un public qui n'allait plus au cinéma. Les gens sont contents de pouvoir se garer, d'être pris comme dans un système autoroutier. J'ai vu le Kinépolis de Bruxelles, ça marche, ça réussit à remuer les gens, même si c'est une logique de supermarché. Cela donnera-t-il envie aux gens d'aller plus loin? On peut envisager des accords entre les complexes et nous, pour faire ce travail,



en laissant par exemple une salle à l'art et essai, que nous pourrions programmer. Ce qui me fait plus peur, ce sont les grands complexes parisiens, dont le Quartier Latin ressent déjà les effets.

Mais les gens ne se lasseront-ils pas de ces salles qui sont toutes les mêmes, dans ces complexes où ils sont entièrement pris en main, du café à la salle et au restaurant? Est-ce que les gens ne se diront pas que c'est finalement marrant de se balader dans les rues d'une ville, de découvrir des petits restaus? C'est tout le problème des centres-ville qui se pose là.

Quand les gens reviennent au cinéma, c'est pour ce côté convivial, c'est pour être là ensemble, c'est important, en ayant payé sa place, c'est un sacrifice, c'est important aussi. Il y a tout un rituel du cinéma. Il y a la queue, qui prouve qu'on a fait un bon choix puisque les autres sont venus aussi, il y a de l'espérance de plaisir. On est dans des belles salles, avec de conditions de projection qui n'ont

plus rien à voir avec celles de la télévision, on est captifs, dans le silence et dans le noir, c'est un peu la grand-messe. Et puis il y a la suite, la discussion, le pot, alors qu'on ne discute pas de la télévision, où les images se remplacent tout de suite les unes les autres.

Propos recueillis par
Christian-Marc Bosséno,
novembre 1996

Jean Labé (Fédération nationale des cinémas français) : la reprise?

Président de l'organisation professionnelle des exploitants de salles, il analyse les chiffres encourageants de ces dernières années.

Le spectacle cinématographique semblait remis en cause au milieu des années quatre-vingt, et certains s'interrogeaient sur l'avenir de la salle de cinéma au-delà de l'horizon 2000. Aujourd'hui, le goût pour le cinéma dans les salles semble se confirmer. Et cela bien que d'autres modes de diffusion du film se soient largement développés en parallèle. Les premiers chiffres de l'année en cours sont globalement bons, après une année 1995 qui elle-même marquait un progrès. C'est d'autant plus encourageant que la part du film français est à la hausse, ce qui est une bonne chose pour l'exploitation. On constate une fois de plus que les films américains attirent un public relativement stable d'une année sur l'autre : ce sont donc les films français qui font la différence. C'est une banalité, mais c'est une banalité qui n'a pas toujours été une évidence pour tous. [...]

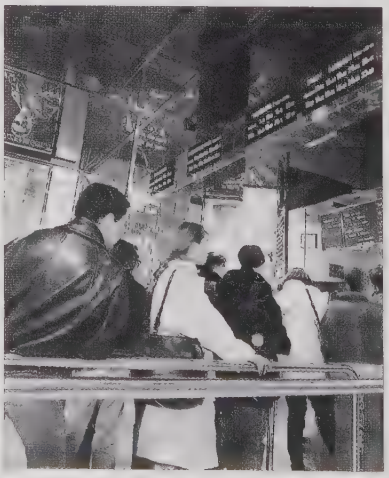
Le nombre de salles augmente du fait d'un double phénomène : d'un côté le lancement des multiplexes, de l'autre les salles municipales que l'on continue d'ouvrir. En ce qui concerne les multiplexes, attendons de voir quel va être l'impact de la loi Royer, qui va nécessairement entraîner un ralentissement très sérieux des ouvertures. Quant aux salles municipales, je pense que leur développement a atteint un pallier. Le mouvement initié au début des années quatre-vingt par Jack Lang qui ne voulait voir aucun désert cinématographique sur le territoire, était une bonne chose. Il semble qu'aujourd'hui cet objectif est globalement atteint. Il ne faut pas que le balancier aille trop loin dans l'autre sens et que les municipalités multiplient les salles dans les périphéries des villes sans qu'il y ait un véritable besoin. [...]

Il existe 33000 communes en France et je n'imagine pas qu'il puisse y avoir 33000 salles. Même à l'époque la plus glorieuse du cinéma, il n'y a jamais eu autant de salles. En outre, les circuits itinérants couvrent les besoins de certains villages. Il le font dans certains cas très bien. Parfois trop bien d'ailleurs puisque les salles fixes se plaignent parfois de la concurrence que ces circuits leur font. Aujourd'hui, on peut constater que c'est en France que la densité en salle est la plus forte parmi tous les pays d'Europe : il y a des salles non seulement dans les grandes agglomérations mais également sur beaucoup de petites communes. Globalement, le maillage est bon.

Propos recueillis par Yves Alion, juillet 1996, in *CNC Info*, n° 263, octobre 1996

Des multisalles aux multiplexes : tendances

Qu'importe le flacon (la salle) pourvu qu'on ait l'ivresse (le film)? Voire : depuis trente-cinq ans, l'évolution des salles de cinéma révèle des renversements de tendances notables, qui sont, si l'on peut dire, des choix de «ciné-civilisation» pour ce peuple de «voyageurs immobiles» qu'est le public des cinémas.



Au tournant des années 1970, l'exploitation s'interroge : comment résister à l'érosion? Rationalisation, adaptation à la nouvelle réalité sociale et urbaine, rentabilisation du parc immobilier sont les premières réponses.

1970 : «Il faut créer des salles qui correspondent à l'évolution sociale»

Les frères Siritzsky, promoteurs du circuit Parafrance, explicitent, en 1970, la logique commerciale qui amènera au concept de multisalle.

Paul Giannoli : Vous ouvrez de nouvelles salles à Nice et à Nancy au moment même où l'on parle de crise dans le cinéma français, et vous vous engagez ainsi encore plus avant dans l'exploitation cinématographique. Pourquoi? [...]

Jo et Samy Siritzky : De nouveaux lieux de pointe démographique se créent constamment, il s'agit surtout de créer où il faut les salles qui correspondent à l'évolution sociale.

Le choix de Nancy a l'air de vous étonner. Mais c'est une ville où les salles n'ont pas été refaites depuis très longtemps. En construisant, à Nancy, un des cinémas les plus modernes de France (avec l'air conditionné, le luxe et le confort des plus belles salles de Paris), nous devons conquérir un nouveau public. Sa réaction déterminera d'ailleurs notre action future. Si les résultats sont encourageants nous créerons des salles similaires à Grenoble, Bordeaux, Toulouse, etc., c'est-à-dire des villes universitaires et en expansion.

A cet égard, je pense effectivement qu'un circuit de salles de cinéma personnalisé par une image de marque – comme c'est le cas pour une marque d'essence – est le circuit de l'avenir. [...]

P. G. : Pourtant, vous allez ouvrir des salles dans des endroits saturés d'écrans, comme ce sera le cas au «complexe» de la Défense ou du futur drugstore du Rond-Point des Champs-Elysées?

J. S. et S. S. : Nous avons un programme : édifier des salles dans les grands centres immobiliers qui se créent. Le cinéma subit la même évolution que celle des merceries qui ont fait place à des magasins à succursales multiples – ou qui ont disparu. C'est à Paris, bien sûr, que nous envisageons les salles les plus importantes. Mais nous touchons là au problème actuel de la dimension. Le cinéma, lui aussi, est une entreprise qui ne survivra qu'en regroupant ses cellules et ses capitaux, comme la métallurgie, la chimie, les transports.

Entretien avec Jo et Samy Siritzky,
Propos recueillis par Paul Giannoli,
Le Film français, 1970

La pression immobilière

Tandis qu'un certain nombre de salles parisiennes de quartier, et aussi plusieurs salles de province, ont récemment fermé leurs portes, on assiste à une éclosion, assez modérée d'ailleurs, de nouveaux cinémas ultramodernes, réunissant tous les derniers perfectionnements du confort et de la technique. [...]

A Paris, et dans d'autres grandes villes, des cinémas de capacité importante, dont la construction première remonte à quelque trente et même quarante ans, occupent totalement des terrains de très grande superficie. D'une part, les conditions actuelles de l'exploitation font que ces salles à grande capacité présentent une rentabilité de plus en plus aléatoire (elles ne font «le plein» que le samedi et le dimanche, et en hiver); d'autre part, étant donné le prix de plus en plus élevé du terrain (que les exploitants en soient propriétaires ou simplement locataires), son rendement locatif est devenu nettement insuffisant.

Pour remédier à cette situation, certaines salles se sont «converties» : on a démoli le cinéma ancien et, sur son emplacement, a été construit un immeuble moderne dans lequel a été incorporé un cinéma de capacité moyenne, de 600 à 800 places.

Dans d'autres cas, en des endroits où il existe déjà un nombre suffisant de salles, il a été financièrement plus intéressant de supprimer complètement le cinéma pour le remplacer par un immeuble d'habitation ou de bureaux, avec boutiques ou magasins genre Uniprix, beaucoup plus rentables.

Cette évolution ne peut empêcher la construction de nouveaux cinémas à des emplacements qui s'avèrent particulièrement rémunérateurs et l'éclosion de nouvelles salles témoigne de la vitalité du cinéma en France, en dépit de toutes les difficultés du moment.

Pierre Autré
in *Le Film français*, 1962.

L'essor des multisalles

Rentabiliser l'espace, multiplier l'offre de films : ce sont là les maîtres principes des complexes multisalles, qui se développent au début des années 1970 dans les centres-villes (où l'on fractionne les anciennes grande salles) comme en périphérie. On ne va plus «au cinéma» mais «voir un film» et le contenant, la salle, n'importe plus guère. Si la profession se félicite de cette rationalisation et de cette adaptation au nouvel urbanisme, la critique gronde...

Le terme de «multisalles» désigne un ensemble de salles, totalement différent

d'une juxtaposition accidentelle : que ce soit entre elles ou vis-à-vis de leur lieu d'implantation, les multisalles ont des rapports totalement différents. Il ne s'agit pas de la simple pluralité de théâtres cinématographiques, mais d'une conception nouvelle de l'urbanisme, de l'architecture, voire de la fréquentation cinématographique. [...]

Dans l'esprit du public, multisalles équivaut à mini salles. [...] Cette réduction du nombre de fauteuils permet une grande constance dans l'indice de fréquentation.

Jacques Zandrowicz,
in *Le Film français*, 1972

Il semble que désormais la formule soit bien ancrée, que la réponse à une baisse de fréquentation soit automatiquement : «Créons des multisalles». [...]

Témoins en est la disparition du Gaumont-Palace : une époque disparaît, l'exploitation se modèle suivant son futur, sensible en cela aux sollicitations d'un public en proie à la diversité des loisirs. Les multisalles ont bien cette fonction : multiplicité des programmes proposés, groupement des films en des zones où le public saura trouver le film d'un soir, voire le panachage à son goût.

Jacques Zandrowicz,
in *Le Film français*, 1973

Le regard canalisé

Le phénomène des multisalles perdure pendant une quinzaine d'années même si, souvent, la critique se soulève contre ce mode d'exploitation, dont on dénonce aussi les arrière-pensées idéologiques.

La règle du complexe, c'est l'automatisation, tant au niveau technologique (projection programmée électroniquement, distributeurs

automatiques d'esquimaux) [...] qu'au niveau du parcours des spectateurs. [...] Les clients sont pris en charge par un système de signalisation qu'on ne retrouve que sur les échangeurs autoroutiers. [...] Aussi l'architecture interne des salles tend prémonitoirement à n'être plus qu'un système totalisant de canalisation des regards.

C'est bien là le paradoxe essentiel de cette politique de reconstruction des cinémas français : avec une décennie de décalage, il se passe au fond là ce que Godard et Tati ont pu dessiner dans *Playtime* et *Deux ou trois choses que je sais d'elle* : une politique de réaménagement de la vie inaugurée sous le gaullisme, puis le pompidolisme, s'étendant giscardiennement aux espaces de représentation : ces moments d'évasion, d'imagination que sont depuis les origines les représentations cinématographiques sont aujourd'hui intégrés à des lieux gérés comme des HLM. [...] Plus question de prévoir des espaces «perdus» comme les halls, les bars, les fumoirs, et toute innovation est suspecte car supposée opérée au détriment d'une économie spatiale

maximale. [...] La part réservée à l'imaginaire se trouve donc restreinte à la portion réglementaire : taille de l'écran (peau de chagrin en fonction de la taille des salles); absence de hauteur de plafond, décoration minimum, ni scène ni rideaux la plupart du temps. [...] Aussi les salles se ressemblent toutes et, pire, elles ont le même aspect qu'elles soient pleines ou vides. Aucune ne procure plus le sentiment d'une collectivité partageant le même spectacle : il n'y a plus de participants au spectacle cinématographique, les spectateurs d'une même ville ne se voient même plus.

Serge Le Péron,
«Mesquines Mezzanines»,
Cahiers du cinéma, mai 1980

Le spectaculaire revient

Le milieu de la décennie 1980, alors même que l'offre audiovisuelle explose, est marqué par un retour du cinéma au spectaculaire. En témoignent les nombreuses reconversions de salles à Paris : finis les mouchoirs de poche, vivent les grands écrans et le confort retrouvé.

Le complexe vivrait-il ses dernières heures? Certes non. Toujours est-il qu'aujourd'hui le grand écran avec un grand G reprend du poil de la bête. Car, après le Kino, le Forum Horizon, le Rex, le Max Linder, le Gaumont Alésia, le Normandie, c'est au tour du Gambetta et du Bretagne de se doter de l'outil indispensable pour arracher le spectateur à son petit écran. Deux salles détenues par des indépendants, deux lieux de projection qui entendent redonner au cinéma ses lettres de noblesse, soit GS pour Grand Spectacle.

Le Film Français, 28 octobre 1988

Face à la crise, les grands distributeurs ont parié sur la concentration. Ils ont fermé des salles, qui n'étaient plus rentables, ou transformé deux ou trois mouchoirs de poche en une salle plus luxueuse: c'est le cas, récemment, du Marignan Concorde, au bas des Champs-Elysées. Aujourd'hui, la bataille de la fréquentation se cristallise en effet autour du confort. Ecran ultra-large, son ultra-fort, fauteuils ultra-moelleux, rien n'est assez beau pour attirer le chaland.

Bénédicte Mathieu,
Le Monde, 9 mars 1990

Les multiplexes arrivent

La vogue actuelle des multiplexes, sur un modèle venu des Etats-Unis, combine en fin de siècle ces deux tendances. Grand spectacle et multiplication de l'offre y sont au rendez-vous. Sans parler des à-côtés (bars, restaurants, pop-corn et confiseries, espaces de loisirs multimédia).

En France, pour la première fois depuis 1986, le nombre d'écrans a progressé en 1994 : 4 414 (5 117 en 1986) dans 2 235 établissements regroupant 960 383 fauteuils. Le nombre d'établissements et le total des fauteuils sont, eux, en baisse constante, conséquence de la fermeture de nombreuses salles de province et de quartier. La grande nouveauté des derniers mois est cependant l'apparition des multiplexes. Ces complexes regroupant plus de dix salles se dressent aussi bien à la périphérie des villes qu'au cœur des cités. [...]

Depuis que le spectateur français ont découvert le pop-corn et qu'ils peuvent voir des films sans cesser de siroter des boissons gazeuses, les exploitants ont retrouvé le sourire. Complémentaire de cette évolution, l'intérêt nouveau des

exploitants pour la vidéo. Les responsables de salles participent ainsi au prolongement de la consommation du film, conscients qu'ils ne doivent plus laisser à d'autres le soin d'exploiter cette veine. D'autant qu'ils sont souvent le plus à même de proposer une information et des services cohérents, en continuité de l'action qu'ils ont pu mener au moment de la sortie des films. Décidés à sortir de leur rôle de simples diffuseurs, ils participent à la création de ces «zones de chalandise» dont l'existence détermine l'implantation des multiplexes à la périphérie des grandes villes et dont ils ont besoin pour créer une animation autour de leurs salles de centre-ville.

La salle de cinéma devient ainsi peu à peu un élément parmi d'autres, espaces de jeux vidéo, restaurants, café, au cœur de véritables complexes de loisirs. La question se pose alors de savoir si les indépendants auront les moyens de suivre les grands groupes dans cette politique d'exploitation. Le risque serait de créer une exploitation à deux vitesses, dont seraient victimes les films dits «fragiles», qui auraient du mal à trouver leur place dans ces centres de loisirs.

Pascal Mérigeau,
Le Monde, 4 juillet 1995

L'avènement des multiplexes pourrait bien signaler le retour de la «sortie cinéma», où le plaisir de la sortie l'emporte sur le choix du film. «Venez à n'importe quelle heure, affirment leurs gestionnaires, il y aura toujours une séance qui débutera dans le quart d'heure qui suit.» [...]

Dans cette logique commerciale, la plupart des multiplexes sont installés en banlieue, entre un hypermarché et une bretelle d'autoroute, au sein de la zone de chalandise la plus vaste. [...]

Certains chiffres de fréquentation sont inquiétants. Durant la semaine du 5 au 11 mars [1995], le Pathé-Grand-Ciel, dans la zone commerciale de la Gare près de Toulon, a reçu 20 000 spectateurs, le double de la fréquentation de l'ensemble des cinémas toulonnais. Dans le même temps, le Kinépolis de Saint-Julien-lès-Metz a attiré à lui seul 29 000 spectateurs, soit

trois fois plus que l'ensemble des cinémas de Metz. Seulement, une bonne partie de ce public n'allait jamais au cinéma avant l'ouverture des deux géants... A Paris, la situation est plus compliquée. Les quatre cent cinquante salles de la capitale, dont la plupart appartiennent aux réseaux qui ouvrent aujourd'hui des multiplexes, ne seront pas facile à concurrencer. [...]

Rien n'est donc inéluctable. Face aux multiplexes, les exploitants indépendants ne devront avoir aucun complexe.

Marc Lemonier,
Télérama Paris n° 175, 24 avril 1996

Le Berry-Zèbre persiste

Parallèlement à cette évolution vers le gigantisme, les dernières salles de quartier sont menacées de disparition.

Ainsi du Berry-Zèbre de Belleville. Sera-t-il démoli ou transformé, comme le Roxy en solderie, le Folies Belleville en supermarché, le Rialto en immeuble... ou tout simplement laissé à l'abandon comme le Louxor? A moins que, sauvé, il ne puisse être le lieu de mémoires encore à venir.

«C'est le seul cinéma dans un rayon qui va de la place Gambetta à Pigalle, de la porte des Lilas à Beaubourg», témoigne l'écrivain Daniel Pennac. S'il connaît le Berry-Zèbre? Bien sûr. Il passe régulièrement devant, comme tous les habitants du quartier, où il vit depuis 1970. Rarement, d'ailleurs, un cinoche aura épousé à ce point les causes de son environnement. Dans les années 50, on y projetait des films arabes ou indiens, plébiscités par la population du quartier. Durant la guerre d'Algérie, Christiane Leproux, la gérante baissa le rideau de fer sur ses clients arabes durant une séance : les CRS continuèrent leur chemin, il croyaient le cinéma fermé.

Annick Colonna-Césari
L'Express, 25 mai 1995

Dernière des onze salles de cinéma qui existaient dans le quartier de Belleville, né en 1947, muré depuis octobre 1995 et remis publiquement en vente depuis mars 1996, le Berry-Zèbre renaît une nouvelle fois de ses cendres. Après l'échec de la souscription publique lancée en 1995 par l'association Théâtre Cinéma le Berry, une nouvelle équipe a repris en main les rênes de la tentative de sauvegarde. Objectif du Zèbre de Belleville, obtenir le rachat du vieux cinéma de quartier par la mairie de Paris et réaliser un projet culturel pour la reprise du lieu.

François Tonneau,
Le Parisien, 30 septembre 1996

BIBLIOGRAPHIE

Histoire et architecture des salles

- Y. Aumont et A.-P. Daguin, *Les Lumières de la ville, Un siècle de cinéma à Nantes*, L'Atalante, Nantes, 1995.
- Bl. Aurora, *Histoire du cinéma en Lorraine, Du cinématographe au cinéma forain*, Edition serpenoise, Metz, 1996.
- P. et J. Berneau, *Le Spectacle cinématographique à Limoges*, 1896-1945, AFRHC, Paris, 1992.
- R. Castelneau, *Ecrans magiques. Grandes et Petites Histoires des salles de cinéma*, Le Festin, Bordeaux, 1995.
- V. Champion, B. Lemoine et Cl. Terreaux, *Les Cinémas de Paris 1945-1995*, ADAC, Paris, 1995.
- Ch. Chenebault et M. Gausse, *Guide des cinémas à Paris*, Syros, Paris, 1992.
- Coll., *Les Cinémas de Lyon 1895-1995*, Archives Municipales, Lyon, 1995.
- Coll., *Paris grand écran, Splendeur des salles obscures 1895-1945*, Paris Musées, Paris, 1995.
- Coll., *Rennes et le 7e art*, Editions Terres de brume, Rennes, 1996.
- J. Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Méliès*, Cerf, Paris, 1963.
- F. Lacloche, *Architectures de cinéma*, Editions du Moniteur, Paris, 1981.
- J.-J. Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS éditions, Paris, 1995.
- M. Tatu et D. Bépoix, *Histoire du cinéma à Besançon 1895-1995*, Paris, ERTI, 1995.

Economie de l'exploitation

- J.-P. Benghozi, *Le Cinéma entre l'art et l'argent*, L'Harmattan, Paris, 1989.
- R. Bonnel, *Le Cinéma exploité*, Le Seuil, Paris, 1978, rééd. Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1986.
- R. Bonnel, *La Vingt-Cinquième Image*, Gallimard, Paris, 1986, rééd. 1996.
- J. Durand, *Le Cinéma et son public*, Syrey, 1958.
- J. Farchy, *Le Cinéma déchaîné : mutations d'une industrie*, Presses du CNRS, Paris, 1992.
- Cl. Forest, *Les Dernières Séances, Cent Ans d'exploitation des salles de cinéma*, CNRS Economie, Paris, 1995.

Histoire du public et expérience du spectateur

- A. Bergala et N. Bourgeois, *Cet enfant de cinéma que nous avons été*, Institut de l'image, Aix-en-Provence, 1993.
- Ch.-M. Bosséno (dir.), «Le Siècle du spectateur», *Vertigo*, n° 10, 1993.
- G. P. Brunetta, *Buio in sala, Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venise, 1989.
- F. Casetti, *D'un regard l'autre, Le Film et son spectateur*, PUL, Lyon, 1990.
- Coll., *Early Cinema Audiences*, *IRIS*, n° 11, 1990.
- Coll., *Spectateurs et publics de cinéma*, *IRIS*, n° 17, 1994.
- S. Daney, *La Rampe*, Gallimard-Cahiers du cinéma, 1983.
- R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1992.
- A. Kyrou et Siné, *Manuel du parfait petit spectateur*, Le Terrain vague, Paris, 1958.
- G. Lenne, *Je me souviens du cinéma*, Editions du Griot, Boulogne, 1989
- M. Mesnil, *Le Parfum de la salle en noir*, PUF Essais, Paris, 1985.
- J. Prieur, *Le Spectateur nocturne, Les écrivains au cinéma : une anthologie*, Cahiers du cinéma, Paris, 1993.
- J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Gallimard-Cahiers du cinéma, Paris, 1980.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat Montage de néons de cinémas (Dieppe et Paris).
2e plat Salle du Gaumont Grand Ecran Italie. Musée Gaumont, Neuilly.
Dos Enseigne de cinéma.

OUVERTURE

1 Ouvreuse du cinéma Le Rex, v. 1951.
2-3 Cinéma Le Rex, la salle, vue de face.
4-5 Cinéma Le Rex, la salle, vue intérieure : sur scène, la féerie des eaux.
6-7 Cinéma Le Rex, la salle, balcon droit.
8-9 Cinéma Le Rex, salle annexe : la voûte céleste.
11 Caissière de l'Escurial, photographie Laure Vasconi.

CHAPITRE I

12 Projection du film *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, chromo, v. 1896 (détail).
13 Portrait d'Auguste et Louis Lumière. Institut Lumière, Lyon.
14 Cinématographe Lumière, affiche pour *L'Arroseur arrosé*, signée Auzolle, 1896.
14-15 (fond) Boulevard des Capucines, Le Grand Café, 1895.

14-15 Caméra Lumière. Musée du Conservatoire national des Arts et Métiers, Paris.
15 *Le Déjeuner de Bébé*, film Lumière, 1897. Institut Lumière, Lyon.
16 Programme des séances de prestigiditation du théâtre Robert-Houdin, 1905 (détail). Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.
17h Façade de l'Olympia en 1895, in *Le Panorama*. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.
17b Publicité pour le cinéma Olympia, v. 1900.
18 *Le Petit Journal*, page de couverture, 16 mai 1897.
18-19 Cinéma populaire, 33 bd Richard-Wallace à Puteaux, v. 1900.
20g Phono-Cinéma-Théâtre, affiche de l'Exposition de 1900, signée François Flameng.
20d Affiche du Ballon Cinéorama.
21 Cinéorama et brasserie Kammerzell, exposition de 1900.
22h et 23h L'Alcazar Théâtre, foire aux Pains d'épices, cours de Vincennes, Paris, 1905. Musée des Arts et Traditions populaires, Paris.
22-23 Le Kétorza, salle ambulante à Nantes.
23b Affiche Pathé pour le cinéma forain, 1908 (détail).
24 Affiche pour le Cinématographe automobile.
25h Salle de l'American-Biograph à Paris, carte postale.
25b Le représentant cinématographique du *Petit Journal*, in *Le Petit Journal*, 5 juin 1904.
24-25 La marguerite Gaumont, 1905.
26 Scène de *La Vie du Christ*, film Gaumont. Musée Gaumont, Neuilly-sur-Seine.
26-27 Programme Cinématographe Kaiser, bd des Italiens, Paris, v. 1906.
27 Cinéma Omnia Pathé Frères, 5 bd Montmartre, Paris.

CHAPITRE II

28 Publicité pour le cinéma Parisiana, Paris, 1906. Homme-sandwich.
29 Affiche d'Adrien Barrère pour Cinéma Pathé, 1908.
30 Publicité Pathé pour la location des films, in *Ciné-Journal*, 25 février 1911. Institut Roi-de-Sicile, Paris.
30-31 Affichette du Syndicat français des directeurs de cinématographe, v. 1914 (détail).
31 Publicité Gaumont : les Commandements du Bon Spectateur. Musée Gaumont, Neuilly.
32h Ticket pour le cinéma Féeric à Paris.
32b Le Féeric Cinéma, Paris, carte postale, v. 1909. Bibliothèque historique de la Ville de Paris.
33 Le Cinéma Pathé dans l'ex-Cirque d'Hiver, Paris, carte postale, 1917.
34-35 La salle du Gaumont Palace en 1911. Musée Gaumont, Neuilly.
35 Registre d'adaptations musicales des films projetés au Gaumont Palace, volume I 1911-1919. Bifi, Paris.
36 *Léonce cinématographiste*, film de Léonce Perret, 1913. Musée Gaumont, Neuilly.
37h Affiche pour un programme composite du Cinématographe Pathé Frères, signée Candido Aragonese de Faria, Paris, 1907.
37b Billet de faveur pour le cinéma music-hall Théâtre Montmartre, Paris, 1921. La Cinémathèque française, Paris.
38h Programme Cinéma Le Castillet, Perpignan, semaine du 14 avril 1914 (détail de couverture). Institut Jean-Vigo, Perpignan.
38b Cinéma Le Castillet, Perpignan, carte postale, avant 1914. *Idem*.
39g Cinéma Le Castillet, Perpignan, page intérieure du programme du 13 janvier 1916. *Idem*.
39d Cinéma Le Castillet, Perpignan, programme de mars 1921. *Idem*.
40h Publicité de l'Union des Grands Editeurs in *Ciné-Journal*, 30 juillet 1910. Institut Roi-de-Sicile, Paris.
40b et 41 Une soirée au cinéma en 1916 : le public, in *La Vie parisienne*, septembre 1916.
42-43 Cinéma dans une école, 1918. Dans l'écran, détail de l'affiche d'Adrien Barrère pour le film scientifique Pathé *Un coup d'œil chez les infiniment petits*.
43 Le cinéma aux armées, affiche Atelier Faria, 1914-1916.
44h *Mon Ciné*, 14 février 1924, couverture et détail de l'annonce de parution du supplément «Vous avez la parole !»
44m Insigne de «Mon Ciné», in *Mon Ciné*, mars 1924.
44b Cinéma Plaisir, rue de la Roquette, 14 mai 1918. Photographie Auguste Léon. Fondation Albert-Kahn, Boulogne.
45 Cinéma Nancéia, Nancy.

CHAPITRE III

46 Programme du cinéma Madeleine, septembre 1927, Paris.
47 Publicité pour les fauteuils de cinéma «Le Silencieux», in *La cinématographie française*, 26 février 1955.
48 Le Montrouge-Palace, Paris, in *Bibliothèque documentaire de l'architecte*.
49g Le Louxor Palace, Paris, v. 1930.
49d Le Louxor Palace, décor égyptien de la façade (détail). Photographie Francis Lacloche.
50h Le Pathé Marignan, maquette de l'architecte

Bruyneel, Paris, 1933.
50b Le placeur au Gaumont Palace, Paris, v. 1932. Musée Gaumont, Neuilly.
51 Le Majestic, Nancy.
52h Le Paramount, vue extérieure, Paris, 1934.
52b Le Paramount, le Hall.
53h Le Paramount, vue intérieure de la salle, carte postale, 1934. La Cinémathèque française, Paris.
53b Le Paramount, programme, saison 1934-1935.
54h Le Gaumont Palace, vue de la salle, 1931. Musée Gaumont, Neuilly.
54b Le Gaumont Palace, vue du public, 1941. *Idem.*
55 Le Gaumont Palace, document d'exécution, 1931. *Idem.*
56-57 Le Rex, vue intérieure, photographie Kossakowki.
57 Tourelle du cinéma Le Rex.
58 La Locomotive Paramount, publicité pour le film *Rien que des mensonges* au cinéma Le Paramount, Paris.
59h Le Cinéac, Le Petit Marseillais, architectes de Montaut et Gorska, Marseille, 1933. in *Vingt Salles de cinéma*, par de Montaut et Groska. Bibliothèque historique de la Ville de Paris.
59b Aboyeur pour une salle de cinéma à Paris, v. 1934.
60h Affiche Pathé Rural.
60b Projecteur Publisonor, publicité in *Annuaire général de la Cinématographie*, 1931.
61 Accessoire pour projecteur de films, v. 1920. Photographie Stéphane Dabrowski. La Cinémathèque française, Paris.
62-63h Fox-film, affiche-programme, 1929-1930.
62-63b Grève des cinémas, Paris, 1939.
64 Projection de film en relief au cinéma Empire, Paris, mai 1936.
65 Le Rex, Paris, 1941. Photographie André Zucca.

CHAPITRE IV

66 Salle du Palais des Congrès, Lyon. Institut Lumière, Lyon.
67 Le Kosmos, Fontenay-sous-Bois. Photographie Francis Lacloche.
68 Publicité pour les esquimaux Miko, in *Miko, le goût de l'entracte* de Jean Garrigues.
68 et 69 Publicité Jean Mineur, 1950.
68-69 La télévision en famille, 1960.
70 Rideau publicitaire, cinéma Conti, L'Isle-Adam, 1984.
71h Rideau publicitaire, cinéma Le Club, 1984. Photographie Jean-Pierre Dubois.
71m Rideau publicitaire, cinéma Le Griffon, Saint-Brieuc, 1989.
71b Rideau publicitaire, cinéma Eden, Saint-Cast. Photographie J.-J. Treps.
72 Projection des jeux olympiques au Cinéma Le Bosquet, Paris, 1960. Musée Gaumont, Neuilly.
72-73 (fond) Projection en Cinérama.
72-73 Projection de Cinérama Holiday à Saint-Morritz, années 1960.
74 L'Empire, vue intérieure, Nancy, v. 1950. Musée Gaumont, Neuilly.
75h Projection dans un avion Air France, 1966.
75b Salle du paquebot *France*, in *Le Film Français*, 1962.
76 Adolescent regardant des photos du film *Pavillon de combat*, Paris, 1960.
76-77 (fond) Tickets de cinémas.
77h Publicité pour le cinéma Le Rex.
77b Prix des places au cinéma L'Olympic, Paris. Photographie Francis Lacloche.
78h Carte d'adhérent de la Fédération Française des Ciné-Clubs, 1961-1962.
78b Journal *Ciné-Club du Quartier Latin*, 1950. Institut Roi-de-Sicile, Paris.
79h *Regards neufs sur le cinéma*, collection Peuple et Culture, 1953. *Idem.*
79b Journal *Ciné-Club*, 1949. *Idem.*
80 Henri Langlois et son public dans la salle de la Cinémathèque française au Palais de Chaillot, Paris, 1968. La Cinémathèque française, Paris.
81 *Manuel du parfait petit spectateur* par Ado Kyrou et Siné. Coll. «Le Terrain Vague», n° 12.

CHAPITRE V

82 La régie du cinéma Le Cézanne, Aix-en-Provence, 1975.
83 Cinéma Le Racine, Paris, 1992. Photographie Ph. Gras.
83b Modern Cinéma, Pas-de-Calais, 1980.
84-85 Cinéma Le Cézanne, Aix- en-Provence, 1975.
86g Cinéma Les Ulis, Bures-Orsay, 1975.
86d Publicité pour le velours de fauteuil de cinéma LRC/DIP, in *Le Film français-La Cinématographie française*, 1972.
87 Tourelle dans la cabine de projection du cinéma Le Comœdia, Lyon, 1980.
88-89 Publicité Ciné-chiffres, in *Le Film français*, 1974.
89 Le Cinévog, rue de la Gaîté, Paris, 1987.

90 Installation de l'écran «Grand Large» au cinéma Le Rex, 1988. Trois photographies de Martine Peccoux.
90-91 (fond) Le Gaumont Grand Ecran Italie, Paris, 1986.
91h Publicité du Centre National de la Cinématographie (CNC), 1994.
91b Autocollant Collège au cinéma, CNC, 1995.
92-93 Le Grand Action, Paris, 1995. Photographie Ph. Gras.
92 Salle Cinémax, architecte : Denis Laming, Futuroscope, Poitiers, 1986 .
93 La Géode, architecte : Adrien Fainsilber, Cité des Sciences, La Villette, 1988. Photographie Jean-Paul Nacivet.
94 Enseigne lumineuse du Citéciné UGC, Paris.
95 Montgolfière publicitaire pour le Gaumont Valenciennes, 1995.
94-95 Le 14 Juillet-sur-Seine, dessin, Paris, 1996.
96 Les escaliers de l'Escurial, photographie Laure Vasconi.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

97 Michèle Morgan et Ingrid Bergman assistent à la première de *Chiens perdus sans collier*, octobre 1955.
98 Façade du Cinéma Variétés.
100 Couverture de la revue *Le Fascinateur* en mai 1914.
101 Jeune public au ciné-club, photo Dautricourt.
102 Spectateur et fier de l'être, dessin de Tardi.
104 L'ouvreuse, dessin de Siné in *Manuel du parfait petit spectateur*, Kyrou et Siné, coll. «Le Terrain vague», n° 12.
105 Publicité pour le Cinéma des fleurs. Bibliothèque historique de la Ville de Paris.
107 Les hommes seuls l'après-midi au cinéma sur les Champs-Elysées, photo parue dans *France-Soir* en 1963, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.
110 Les projectionnistes du Rex, v. 1932.
111 L'ouvreuse du Gaumont Palace, 1944.
114 Façade du cinéma Europa Panthéon. Photographie Philippe Gras.
115 Façade du Gaumont Valenciennes.
116 File d'attente devant le cinéma Le Capitole à Montpellier.
118 Caisse du complexe Gaumont à Dijon.
120 Hall du cinéma Gaumont.
121 Façade du Berry-Zèbre.
124 et 126 Façades du Ciné Journal de Lyon, début et fin des années 1960. Institut Lumière, Lyon.

INDEX

A

Action (réseau) 92, *93*, 113-114.
Actualités *25*, 62, *62*.
Agende pour le développement régional du cinéma (ADRC) 91.
Air France 75, *75*.
Alcazar-Théâtre *23*.
Alhambra (bd de La Vilette) 27.
Alhambra (Calais) 53.
American Cosmograph (Nantes) 33.
Arlie, Ginette 112-113.
Arnaud (architecte) *39*.
Art et Essais 80, *83*, 108.
Aubert (réseau) 60.
Aubert Palace *62*.
Audiberti, Jacques 105.
Auto-Cinéma-Roulotte 24.

B

Bahrmann (archi.) *34*.
Barthes, Roland 105.
Belloc (architecte) 50.
Berry-Zèbre (bd de Belleville) 121.
Biograph 25, *25*.
Blum-Byrnes, accords 77.
Bluysen (architecte) *57*.
Boileau-Narcejac 104.
Bonne Presse, La 42, 61, 100.
Boujut, Michel 105-106.
Braunberger-Richebé (réseau) 60.
Bravo, Stanislas 21.
Breton, André *67*.
Bruyneel (architecte) 51.

C

Canudo, Ricciotto 45.
Capitole (Marseille) 60.
Castillet (Perpignan) *38-39*.
Causse, Jean-Max 113-114
Céline, Louis-Ferdinand 103.
Cendrars, Blaise 74.
Centre national de la cinématographie (CNC) 76, 91,
Cézanne (Aix-en-Provence) *83*, *85*.
Champeaux, Albert *68*.
Charité, bazar de la 17, 18, *19*.
Chrétien, Henri 73.
Chronophone Gaumont 33.
Ciné rural Pathé *60*, 61, 68.
Ciné-Chiffres 88, *88*.
Ciné-cités 94.
Ciné-clubs *78*, 79.
Ciné-Journal 40, 99, 100.
Ciné-Location 30.
Cinéac 58, 59.
Cinéma aux armées 42, *43*.
Cinéma scolaire 42, *42*.
Cinéma-Exploitation 32, *33*.
Cinémas, voir au nom de la salle.
CinémaScope 72, 73, *73*.
Cinémathèque française 79, *80*.
Cinématographe automobile *24*.
Cinématographe Lumière 14, *15*.
Cinématographie française, *La 65*, 100, 101.
Cinemaway 26.
Cinémax *92*.
Cinéorama *20*, 21, *21*.
Cinéphilie, cinéphiles *44*, 45, 78, *78*, 80, 81, 92,
Cinérama 72, *73*.
Cinévog (rue de la Gaîté) *89*.
Cirque d'hiver 33, *33*.
Cohendy, Fred 48, *58*.
Colonna-Césari, Annick 121.
Comité d'organisation

de l'industrie cinématographique (COIC) 65, 76.
Comœdia (Lyon) *87*.
Compagnie des cinémas Halls 32.
Cousinet (réseau) 60.

D

Daney, Serge *69*, *78*, 106.
Daquin, Louis 67.
Debray, Régis *90*.
Delluc, Louis 45.
Desnos, Robert 45.
Dorange, Claude 110-111.
Douchet, Jean 106-107.
Droit des pauvres 24, 63.
Dufayel, grands magasins 16.
Dulaar, Jérôme 21.

E

Eberson (architecte) *57*.
Edeline, Jean-Charles 88.
Eden (bd des Gobelins) 32.
Edison, Thomas 14, *25*, 30.
Eldorado 16.
Empire, L' (Nancy) *74*.
Escurial (Nice) 53.
Essai et Recherche 92.
Exclusivité 86, 87.
Exposition universelle de 1900 19, *20*, 32.

F

Fascinateur, *Le* 42, 100.
Fauchey, Paul (chef d'orchestre) 35.
Faure, Elie 47.
Fédération française des directeurs de cinémas 63.
Fédération nationale des cinémas français 76, 115.
Féeric Cinéma (bd des Batignolles) *32*, 33.
Femina 32.
Fête du cinéma 91, *91*.
Film français, *Le 86*, *89*, 117, 118, 119.
Filma 41, *45*.
Folie Pigalle 32.
Folies Javel (rue Saint-Charles) 33.
Font, Jean *39*.
Ford, Reginald *49*, *59*.
Fosse, Paul (chef d'orchestre) 35, *35*.
Fournier, Paul *27*.
France (paquebot) *74*, 75.
Franju, Georges *80*.
Futuroscope (Poitiers) *92*, 93.

G

Gab-Ka, voir Kinema-Théâtre Gab-Ka.

Gance, Abel 45.
Gaumont (Valenciennes) *94*.
Gaumont Bosquet *72*.
Gaumont Franco Film Aubert (GFFA) 60.
Gaumont Italie *90*, 91.
Gaumont Palace (Toulouse) 51, 85.
Gaumont Palace 34, *35*, 36, 37, 50, *50*, 51, *54*, 65, 77, *77*, *90*.
Gaumont, Léon ainsi que firme et réseau 25, *26*, 30, *31*, 32, 33, 34, *34*, *35*, 36, 37, 59, 60, 61, 65, 88, 89, 91.
Géode (La Villette) *92*, 93.
Grand Action *93*.
Grand Cinéma Aubert (av. Bosquet) 49.
Grand Cinéma Plaisir *45*.
Grenier, Roger 104-105.
Guldof *50*.

H - I - K

Haïk, Jacques et réseau *49*, *57*.
Hippodrome (place Clichy) 32, 34, *34*, 35, Idéal Sonore 61.
Impérial Bioscope 21.
Isola, les frères 16.
Kaiser, Gabriel *26*, 27.
Karmitz, Marin *95*.
Katorza (Nantes) 73.
Ketorza *21*.
Kinema-Théâtre Gab-Ka *26*, 27.
Kinépolis (Lille) 94.
Kinetoscope 14.
Kinopanorama 73.
Kosmos, Le (Fontenay-sous-Bois) *67*, 112-113.
Kyrou, Ado 80, *81*.

L

L'Herbier, Marcel 79.
Labé, Jean 115.
Langlois, Henri 79, *80*.
Leduc, Violette 103.
Lemonier, Marc 120-121.
Lenne, Gérard *71*.
Le Péron, Serge 119.
Louxor Pathé (bd de La Chapelle) 49, *49*.
Lumière, Antoine (le père) 16, *16*.
Lumière, Louis et Auguste 13, *13*, 14-16, 19, 21.

M

Majestic (Nancy) *53*.
Marc, Antoine 21.
Mathieu, Bénédicte 119.
Maréorama 19.
Marignan (Champs-Elysées) *50*, 51.
Max Linder 91.
Méliès, Georges 16, *16*, 25, 30.
Mérigeau, Pascal 120.
Miko *69*.
Mille Colonnes 32.
Mineur, Jean *68*.
Mini K7 (Marseille) 85.
Mitchell, Eddy *84*.
Mon Ciné 44, 45.
Montès (architecte) *39*.
Montrouge Palace (Alésia) 49, *49*.
Multisalles 85, 89, 93, 114, 115, 116-121.
Musil, Robert 44.

N - O

Nancéia (Nancy) *45*.
Olympia (Bordeaux) 53.
Olympia 16, *17*.
Omnimax *92*.
Omnia Pathé 27, *27*, 32.
Oudin (architecte) 49.

P

Paillusson, Pierre *32*.
Palais des congrès (Lyon) *67*.
Parafrance (réseau) 88, 116, 117.
Paramount (firme) 58, *58*, 88.
Paramount (Toulouse) 53.
Paramount Opéra 49, *53*, 85.
Paris Palace (Nice) 73.
Pathé Baby *60*.
Pathé rural, voir Ciné rural Pathé.
Pathé, Charles ainsi que firme et réseau 25, *26*, *29*, 30, *30*, 32, *33* 34, 36, *39*, *40*, 59, *60*, 62, 65, 88, 89.
Petit Journal, *Le 19*, 25.

Peynet, Georges (architecte) *74*.
Phono-Ciné-Gazette 31.
Phono-Cinéma-Théâtre *20*, 21.
Piron, Eugène 16.
Prix des places 37, *37*, 62, 64, 76, *77*.
Publicis 88.

Q - R - S

Quatorze-Juillet-sur-Seine *95*.
Queneau, Raymond 102.
Racine *83*.
Rancy, Napoléon 21.
Rex (Bordeaux) 51.
Rex 51, *51*, *65*, 77, *77*, 78, *90*, 91, 110-111.
Rialto (Nice) 53.
Rideaux publicitaires peints 68, *71*.
Salles municipales 91, 113.
Salon indien 14, *14*.
Sartre, Jean-Paul *14*.
Scheffer, Jean-Louis 95.
Scherer, Maurice (alias Eric Rohmer) *78*.
Siné 80, *81*, 104.
Siritzky, Jo et Samy 88, 116, 117.
Soldatenkinos 64, *65*.
Syndicat français des directeurs de cinématographes *30*, 31.

T - U - W - Z

Tannenzapf, Emile (dit Natan) 59.
Tardi 102.
Tarif, voir prix des places.
Télévision 67, 69, *69*, 72, *72*, 89.
Tonneau, François 121.
Truffaut, François *78*.
Union des grands éditeurs 40, *40*.
Union Générale Cinématigraphique (UGC) 65, *86*, 88, 89, 91, *94*.
Utopia (réseau) 92.
Variétés (Toulouse) 60.
Victor Cousin 32.
Vie parisienne, *La 41*.
Vigo, Jean *79*.
Vistavision 73.
Vitagraph 25.
Vox (Rennes) 73.
Western Electric 61.
Zandrowicz, Jacques 118.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Agence pour le développement régional du cinéma 83, 92-93h, 92-93m, 114. Alain Pierre Daguin 22-23. Archive Photos France 97. Archives Gallimard 20d, 62-63h, 75. Archives Miko 68h. Archives 27/Philippe Thaurin 91h. Bibliothèque historique de la ville de Paris 32, 48, 59h, 105. BHVP/A. Zucca 65. BHVP/France Soir 73, 107. Bibliothèque nationale de France 16, 17hg, 52b. CCI/Kossakowski/D.R. 56-57. J.L. Charmet 14, 14-15b, 25b, 42-43h, 49g. Centre national de la cinématographie 91b. Coll. part. 18b, 45. Coll. de l'auteur 46, 47, 51, 53bd, 55. © Siné/81, 104. © Tardi 102. Coll. Dominique Lebrun 29, 44h, 60 hd, 60bd. Coll. F. Lacloche 49d, 67, 77b. F. Lacloche/E. Bruyneel 50h. Coll. La Cinémathèque française 32h, 33, 37b, 53, 61, 80. Coll. Laurent Mannoni 12. Coll. Maurice Gianati 14-15, 23, 25d, 26-27, 30-31. Coll. Sirot-Angel 52h, 58. Coll. Le Rex/D. R. 1, 2-3, 4-5, 6-7, 8-9, 57, 56-57, 77h, 110. Explorer/Denis Laming 92bd. Explorer/Adrien Fainsilber 93. Fédération nationale des cinémas français 1st plat de couv., dos, 82, 84-85, 87, 116, 118. Fondation Albert Kahn 44b. G. Saury/Musée des arts et traditions populaires/Réunion des musées nationaux 22h. Galerie Ciné-images 20g, 23bd, 24, 28 incrust., 37h, 43 hd. Institut Roi de Sicile 24-25 fd, 30,40h, 44 c, 78b, 79d, 79b. Institut Jean Vigo 38-39. Institut Lumière 13, 15h, 66, 75, 124, 126. Inter films 78h, 101. Keystone 59b, 64. Le Berry- Zèbre 121. Magnum 84, 89. Médiavision 68b, 69h. Musée Gaumont 2e plat de couv. 26, 31,34-35, 36, 50bg, 54, 72, 74, 86, 88-89, 90-91, 95h, 115, 120. Publicinex 70-71. 14 Juillet sur Seine, MK2 94-95. Stills 90h, 90m, 90b. Sygma 94h. Laure Vasconi 11, 96. Branger-Viollet 18-19. Harlingue-Viollet 17bd, 98. Lapi-Viollet 62-63. Roger-Viollet 21, 27, 28, 40b, 41, 42-43b, 76, 100.

REMERCIEMENTS

L'auteur et l'éditeur remercient l'Agence pour le développement régional du cinéma, le Centre national de la cinématographie, la Fédération nationale des cinémas français, *Le Film français* et le Rex, ainsi que Estelle Baïche, Laurent Billia, Bruno Blanckaert, Michel Cadé, Marianne Chanel, Corinne Faugeron, Caroline Fieschi, Thierry Frémaux, Maurice Gianati, Christian Landais, Antoine Mesnier, Nicolas Rivel, Olivier Sanoudj, Véronique Sengès et Jean-Marc Vernier.

ÉDITION ET FABRICATION

Découvertes Gallimard
Direction Pierre Marchand et Elisabeth de Farcy.
Direction de la rédaction Paule du Bouchet. Graphisme Alain Gouessant. Fabrication Claude Cinquin. Promotion & Presse Valérie Tolstoï.
La Prochaine Séance. Les Français et leurs cinés
Edition Sébastien Deleau et Odile Zimmermann. Maquette Riccardo Tremori (Corpus), Dominique Guillaumin (Témoignages et Documents). Iconographie Marie Borel. Lecture-correction Marianne Ganeau et Catherine Lévine. Photogravure Mirascan.

Table des matières

I IMAGES MOUVANTES CHERCHENT SPECTATEUR FIXE (1895-1907)

14 Sorti des usines Lumière
16 Une «invention sans avenir»
18 Embrasements
20 La pellicule s'expose
22 Le cinéma en voyage
24 Couvrir le monde
26 L'invention du public

II L'ÂGE DES POSSIBLES (1907-1927)

30 L'exploitation s'organise
32 Transfert de sacré
34 Fauteuils d'orchestre
36 Longues séances de courts métrages
38 *La belle époque du Castillet*
40 Le «mystère de la salle en noir»
42 A l'école comme à la guerre
44 Naissance d'une passion

III LE TEMPS DES CATHÉDRALES (1927-1945)

48 De Montrouge au Nil
50 Le domaine des placeurs
52 *Paramount parisien*
54 *Le Gaumont Palace transfiguré*
56 *Les mille et une nuits du Rex*
58 Accrocher le passant
60 Synchronisations
62 Arrêt sur images
64 Salles obscures et années noires

IV LA GUERRE DES ÉCRANS (DE 1945 AUX ANNÉES 1960)

68 La grande rivale
70 *Etonnants rideaux peints*
72 Super-total-scopes
74 Navigation cinématographique
76 Le prix des places
78 Ciné-clubs
80 Les grands débats

V VERS LE SECOND SIÈCLE (ANNÉES 1970-ANNÉES 1990)

84 Complexes
86 Entre la cabine et l'écran
88 Exploitant expert cherche conseil chiffré
90 Le ciné met les voiles
92 Nouvelles technologies
94 Avenirs

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

98 Le cinéma va-t-il trop loin ?
102 Ecrivains-spectateurs
108 L'exploitation en quelques chiffres
110 Cinéma paradiso ?
116 Des multisalles aux multiplexes : tendances
122 Bibliographie
122 Table des illustrations
125 Index
127 Crédis photographiques

1/ L'Egypte oubliée • 2/ Les baleines • 3/ La saga de l'espace • 4/ Picasso • 5/ Le Mont-Blanc • 6/ La Longue Marche • 7/ Goya • 8/ La Vendée déchirée • 9/ Verdi • 10/ Galilée • 11/ Esclaves et négriers • 12/ Alexandre Dumas • 13/ Les Vikings • 14/ Les Peaux-Rouges • 15/ Le défi des pôles • 16/ Pompéi • 17/ Van Gogh • 18/ Malraux • 19/ Les fossiles • 20/ Les Mayas • 21/ Sur des mers inconnues • 22/ Mahomet • 23/ Montaigne • 24/ L'écriture • 25/ Vers l'Ouest • 26/ Le ciel • 27/ Alexandre le Grand • 28/ Le Mont-Saint-Michel • 29/ Brésil, épopée métisse• 30/ Les galères • 31/ L'homme réparé • 32/ Le sang • 33/ Les Aztèques • 34/ La fièvre de l'or • 35/ Le cinématographe •36/ Degas • 37/ Les Incas • 38/ L'île de Pâques • 39/ Wagner • 40/ L'Amazone • 41/ Mozart • 42/ À vos plumes, citoyens ! • 43/ La Bounty • 44/ Rodin • 45/ Pirates et flibustiers • 46/ David • 47/ Les architectes de la liberté • 48/ La révolution des savants• 49/ Gauguin •50/ Gandhi • 51/ Berlioz • 52/ Comment la terre • 53/ Marco Polo • 54/ Villa, Zapata et le Mexique en feu • 55/ Cézanne • 56/ La Rome antique •57/ Les sorcières • 58/ Le siècle de Louis XIV • 59/ Le triomphe des arcs • 60/ Mémoires du Louvre • 61/ Versailles • 62/ La tour Eiffel • 63/ Les Gallo-Romains • 64/ Angkor • 65/ Voltaire • 66/ Rousseau • 67/ Le langage des signes • 68/ Carpeaux • 69/ Les dinosaures • 70/ Chopin • 71/ Bagnes et forçats • 72/ La presse • 73/ Velázquez • 74/ Des guerres de Religion à la Fronde • 75/ Les paquebots • 76/ Rembrandt • 77/ Les temples de l'opéra • 78/ Dans la nuit des abysses • 79/ Freud • 80/ la Renaissance • 81/ Le Tour de France • 82/ Les sports américains • 83/ Le football • 84/ La Grèce antique • 85/ La Nouvelle-Calédonie • 86/ Naissance de la Grèce • 87/ Le chef d'orchestre • 88/ La Bibliothèque nationale • 89/ Les Etrusques • 90/ William Penn et les quakers • 91/ Newton • 92/ La grenouille • 93/ Les éléphants • 94/ Le faucon • 95/ Le rêve cistercien • 96/ Champollion • 97/ De l'Indochine au Viêt-Nam • 98/ Le Néolithique • 99/ Le Japon • 100/ L'Encyclopédie • 101/ De Gaulle • 102/ Rimbaud • 103/ La Gaule retrouvée • 104/ Byzance • 105/ Le chat • 106/ Beethoven • 107/ L'escrime • 108/ Seurat • 109/Les surréalistes • 110/ Les missions jésuites • 111/ Le sel •112/ Le tennis •113/ Les volcans • 114/ L'épopée du jazz /1 • 115/ L'épopée du jazz /2 • 116/ Bach • 117/ Les sources du Nil • 118/ Les momies • 119/ Jules Verne • 120/ Christophe Colomb • 121/ Le fer • 122/ L'électricité • 123/ La poste • 124/ Les loups • 125/ Les abeilles • 126/ Shakespeare • 127/ Les sports d'hiver • 128/ Rollermania • 129/ Les Croisades • 130/ Les Scythes • 131/ Monet • 132/ Toulouse-Lautrec • 133/ Les jeux olympiques • 134/ Le cirque • 135/ Le carnaval • 136/ Guimard • 137/ Stendhal • 138/ La perspective • 139/ Le crime à l'écran • 140/ Hollywood • 141/ L'histoire au cinéma • 142/ Barcelone • 143/ L'Afrique du Sud • 144/ La tauromachie • 145/ Les Arts déco • 146/ Marianne • 147/ L'école •148/ Sissi •149/ Rossini • 150/ Balzac • 151/ l'univers • 152/ La sirène • 153/ Le Douanier Rousseau • 154/ Géricault • 155/ Lawrence d'Arabie • 156/ Vivre sous l'Occupation • 157/ La guerre de Sécession • 158/ Les Celtes • 159/ Darius • 160/ Le rock • 161/ Les vampires • 162/ Le billard • 163/ La loi du ring • 164/ Le rugby • 165/ Matisse • 166/ La bourse • 167/ Le suffrage universel • 168/ La police • 169/ Titien • 170/ Jésus • 171/ La mort • 172/ Carthage • 173/Pont-Aven • 174/ Compostelle • 175/ Cnossos • 176/ Bergman • 177/ Renoir • 178/ Vuillard • 179/ Le Corbusier • 180/ Les cathédrales • 181/ Rabelais • 182/ L'homme et la Forêt • 183/ Cléopâtre • 184/ La mine de charbon • 185/ Le corps • 186/ Miró • 187/ L'invention des musées •188/ Les divas • 189/ Les premiers chrétiens • 190/Le Vaudou • 191/ La Mésopotamie • 192/ Le téléphone • 193/ Einstein • 194/ Bouddha • 195/ Le palais de la Découverte • 196/ Soliman • 197/ Charles-Quint • 198/ Jeanne la Pucelle • 199/ Humboldt • 200/ Les utopies• 201/ Les Palestiniens • 202/ Le débarquement • 203/ Manet • 204/ New York • 205/ Saint-Pétersbourg • 206/ Femmes et religions • 207/ Les jardins • 208/ Le tunnel sous la Manche • 209/ Jean Renoir • 210/ Les acteurs français 1929 1959 • 211/ La franc-maçonnerie • 212/ Les émigrants • 213/ L'affaire Dreyfus • 214/ La Libération de Paris • 215/ L'homme avant l'homme • 216/ Tombouctou • 217/ Périclès • 218/ Les Tsiganes • 219/ L'Assemblée nationale • 220/ Jaurès • 221/ L'École normale supérieure • 222/ Le Conservatoire des Arts et Métiers • 223/ Au temps de l'impressionnisme • 224/ La Gaumont • 225/ Schubert • 226 / Le défi humanitaire • 227/ La météo • 228/ A table • 229/ La peste • 230/ Babylone • 231/ Derain • 232/ Le cheval • 233/ Poussin • 234/ La radio • 235/ Louis Pasteur • 236/ La Shoah • 237/ Les Réformes • 238/ Le Palais de justice • 239/ La mode • 240/ La Fontaine • 241/ Chagall • 242/ L'architecture de la Renaissance • 243/ Brancusi • 244/ La Seconde Guerre mondiale • 245/ Charles Chaplin • 246/ Les ateliers du 7e Art /1 • 247/ Les ateliers du 7e Art /2 • 248/ La bombe atomique • 249/ Le Museum d'histoire naturelle • 250/ Schliemann • 251/ L'O. N. U. •252/ Purcell• 253/ Madame de Sévigné • 254/ Caravage • 255/ Les Compagnons • 256/ Les châteaux-forts • 257/ Zola • 258/ Le Western • 259/ La civilisation romaine • 260/ Les Templiers • 261/ L'Institut de France • 262/ Le Conservatoire de musique • 263/ La commune • 264/ Les routes du ciel • 265/ La famine en Irlande • 266/ L'archéologie sous marine • 267/ La course automobile • 268/ Les Mérovingiens • 269/ L'histoire des papes • 270/ La 2 CV • 271/ Courbet • 272/ Che Guevara • 273/ La bande dessinée • 274/ Le rap • 275/ Le Front populaire • 276/ Ebla • 277/ Corot • 278/ Beaumarchais • 279/ Cendrars • 280/ Internet •281/ La médecine d'urgence • 282/ Le CEA • 283/ Le Printemps de Bourges • 284/ L'héraldique • 285/ L'aventure mystique • 286/ En route ! • 287/ Bacon • 288/ L'invention du tourisme • 289/ Calder • 290/ Le festival d'Avignon • 291/ Le patrimoine • 292/ Truffaut • 293/ Léonard de Vinci • 294/ Descartes • 295/ Le Paléolithique • 296/ Les D O M • 297/ La danse • 298/ Les légendes arthuriennes • 299/ Art et Sciences • 300/ Les nombres • 301/ La Guerre d'Algérie • 302/ L'alchimie • 303/ La Cité interdite • 304/ Vivaldi • 305/ Kafka • 306 Qu'est-ce qu'on ne sait pas? • 307 Qui sommes nous? • 308 Les salles de cinéma • 309 La provence

Vous est-il arrivé une seule fois, tandis que vous faisiez la queue pour voir un film, de penser que le cinéma fut d'abord champêtre, forain, attraction pour music-hall ou exposition universelle? C'est en 1906 que les exploitants français ont ouvert les premières salles fixes. Bientôt Charles Pathé, Léon Gaumont organisent leurs réseaux. Populaire ou élitiste, la cinéphilie a très vite ses lieux de culte. Les cinémas de l'après-guerre se font paquebots, cathédrales. Des salles d'actualités s'implantent dans de nombreuses villes. La profession se concentre, lutte, se fédère… Au tournant des années 1960, l'arrivée de la télévision contraint les professionnels du grand écran à fermer, diviser, multiplier et moderniser les salles. A côté de la trinité Gaumont-Pathé-UGC, les indépendants, les salles municipales, les réseaux d'Art et d'Essais, de Recherche, proposent des choix et des services différents. Christian-Marc Bosséno présente ici ces autres acteurs du ciné que sont le public, la caissière, l'exploitant, l'ouvreuse, le projectionniste, afin que vous puissiez aborder en spectateur averti la prochaine séance.

Façades et intérieurs des cinémas révèlent quelle idée chaque époque se fit du luxe et du confort. Pendant que le public, assis, est captivé par l'écran, tout un monde s'active. Public et publicités, architectures, tickets… 145 images pour élucider «le mystère de la salle

BOSSENO/DEC308/PROCHAINE
Prix Magasin F 75
Prix en Euro E 11.
1411
04/00
9 782070 533862
07-BTU-346